9

С 701
1

СОВЕТСКОЕ КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ПЕРЕДОВАЯ — **Планирование тематики и качество кинопродукции** 1

И. ГРОССМАН-РОЩИН — **Мысли об „Иване"** . . . 4

А. МАЦКИН — **Тема молодой Турции** 15

М. БЛЕЙМАН — **Человек в советской фильме** . . 27

Г. КОЗИНЦЕВ, Л. ТРАУБЕРГ — **„Большевик"** 43

М. КОРОЛЬ — **„Первый взвод"** 52

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — **Гранит киноауки** 61

Н. ЛЕБЕДЕВ — **О специфике кино** 67

А. СКОРОДУМОВ — **Научная фильма** 74

Обложка по эскизу худ. М. Милославского. Журнал набран, сверстан и отпечатан в типографии «Искра революции». Клише иллюстраций изготовлены в цинкографии «Крестьянской газеты» тт. Малиновым, Капровой, Рощиным, Мордыш и Прихиндеевым под руководством т. Бутаева.

Слева на обложке — режиссер А. П. ДОВЖЕНКО

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

9

Орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии

Ответственный редактор В. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
Москва

Журнально газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

планирование тематики и качество кинопродукции

Качество кинематографической продукции в массе своей неудовлетворительно. В 1932 году на экран было выпущено 79 полнометражных художественных фильм. Из них 39 плохих, 36 относительно удовлетворительных, и только 5 хороших. Таким образом каждая хорошая фильма попадает на экран в окружении 15 плохих или почти плохих. В 1933 году при уменьшении общего числа выпускаемых фильм вряд ли окажется более утешительным их качественное соотношение. Ряд сценариев, пущенных в производство, вызывает серьезные опасения. Ряд постановок, работа над которыми подходит к концу, квалифицируется самим руководством фабрик как «середнячок». Наконец, подавляющее большинство фильм, уже появившихся на экране в текущем году, никак не может быть отнесено к разряду хороших.

В чем причина такого совершенно недопустимого положения? Каковы пути решительного повышения идейно-художественного уровня кинопроизведений?

Еще в конце 1931 года кинематография получила директиву прекратить погоню за количеством кинопостановок, сосредоточив все усилия на разрешении проблемы качества. Прошло почти два года, но коренного перелома в качестве кинопродукции, перелома, которого требовали от кинематографии партия и советский кинозритель, до сих пор не наступило.

Киноорганизации, все еще стремятся закрепить за собою возможно большее количество так называемых «условных полнометражных единиц». И действительно: планы этих организаций в недавнем прошлом были насквозь «условны». Весьма «условно» формулировались темы кинопостановок. «Условно» намечались сценаристы и режиссеры. «Условно» определялись сроки производства.

Для многих киноорганизаций эта «условность» была прямо-таки спасительной. Любая случайная тема легко сходила за сугубо «плановую». Любой «самотечный» сценарий можно было подогнать к одной из туманных формулировок темплана. Количественное выполнение производственной программы нетрудно было подвести к 90, а то и к 100 процентам, так как 5 постановок «готовых» на 20 процентов каждая давали целую «условную единицу».

Когда на смену цветистой «публицистике» в темплан робко пришла творческая заявка, положение несколько изменилось. Самотек смущенно притих. Люди, самоуве-

ренно считающие себя киномастерами и кинохудожниками, в ряде случаев оказались неспособными самостоятельно определить свои творческие амплуа. В сценарных отделах фабрик царило смятение. Заявки поступали медленней, чем можно было предполагать. Творческая заявка была первым показателем засоренности творческих кадров кинематографии людьми, неспособными к художественной работе.

Однако погоня за количеством продолжалась. Исходя из необходимости загрузить работой свои вновь отстроенные обширные ателье, кинофабрики продолжали расширять состав постановщиков за счет малопригодных, а порой и вовсе непригодных, работников. В производственных наметках учитывались съемочные площадки, финансы, емкость подсобных цехов и многое другое. Меньше всего внимания уделялось подбору людей, непосредственно осуществляющих постановку. Такая практика работы киноорганизаций оказала огромное влияние на дальнейшую судьбу творческой заявки. Заявка превратилась в неприятную формальность, без которой не получишь постановку, не подпишешь договор на сценарий.

В сценарные отделы стали поступать многочисленные предложения экранизировать целый ряд литературных произведений, (главным образом написанных авторами, не могущими заявить протесты во Всероскомдрам). При этом весьма энергично доказывалось, что это, мол, именно и есть «перенесение опыта литературы в кино». Заявка превратилась в бюрократическую бумажку, не только не определяющую ценность той или иной постановки, но часто не содержащую по существу никакого творческого замысла. Тем не менее постановка «входила в план», заявка подшивалась «к делу», и когда фильма была готова, обнаружить в ней что-либо общее с заявкой не представлялось возможным.

Недавно партия вторично указала, что количество производимых на советских кинофабриках фильм определяется в первую очередь наличием людей, способных эти фильмы создать. Борьба за качество кинематографической продукции — это борьба за качество людей, составляющих кинематографию. В этом году впервые в нашей кинематографической практике составление темплана началось тщательной проверкой творческих кадров. Основной критерий работоспособности каждой киноорганизации, каждого треста и фабрики — это наличие творчески одаренных и политически зрелых режиссеров-постановщиков. Не многочисленность охраны и даже не кубометры съемочных ателье должны определять производственную емкость кинофабрики. Количество намеченных к постановке фильм должно совпадать с числом проверенных режиссеров, работающих в данной организации.

Режиссерские кадры — критерий основной, но не единственный. Вторым, не менее существенным обстоятельством, определяющим масштабы производственной деятельности каждой кинофабрики, является сценарий. Неслучайно подготовка к темплану 1934 года широко развернулась уже с середины этого года. Это опять-таки небывалый в нашей практике пример. Тематический план 1934 года должен включать только такие постановки, которые уже обеспечены сценариями. Вполне возможно, что даже очень квалифицированный режиссер не получит в будущем году постановки, если у него не будет полноценного, высокохудожественного сценария. Киноорганизации не должны искать выхода в «резервных» темах и «проходных» постановках. Нужно постараться к концу 1933 года, к моменту созыва второго совещания по темплану, иметь в основном законченными все сценарии (в крайнем случае расширенные либретто), входящие в темплан. В 1934 году нужно решительно преодолеть всякую склонность к самотеку, всякие попытки планирования «в общем и целом», всякие замены и перестановки тем и людей.

Печальный опыт предыдущего года показывает, как легко выпадают из плана наиболее актуальные и политически ответственные разделы, обнажая тематику, далекую от важнейших проблем современности.

Творческая заявка — не фальшивая, а действительно содержащая оформленный идейный замысел, отражающая художественные устремления ее автора — должна быть первичным материалом при подготовке тематического плана. Однако к моменту его окончательного оформления заявка должна быть развернута в расширенное либретто, если не в законченный сценарий. Это необходимо затем, чтобы иметь ясное представление о характере намеченной постановки, чтобы предотвратить срывы в сроках производственной работы, неизбежные «последующие доработки», переделки, пересъемки и прочие «непредвиденные» за-

труднения. Наконец, это необходимо затем, чтобы кинофабрика начинала реализацию своей программы сразу же с наступлением производственного года, а не занималась долгие месяцы добычей сценарного сырья, отставая в результате, как правило, на 5—6 месяцев от плановых сроков.

Высококачественный сценарий и квалифицированный режиссер не появляются на кинофабрике внезапно, как феникс из пепла.

Важнейшей задачей кинематографического руководства является постоянная и активная забота о сценаристе, о режиссере, о каждом творческом работнике кинематографии. Не препятствуя засорению творческих кадров людьми, не только неспособными, но и прямо вредными для кинематографии, руководство кинофабрик вместе с тем не уделяло никакого внимания работникам действительно ценным, талантливым, творчески одаренным. Огромный интерес, проявленный киноработниками к докладу тов. Фадеева о советской литературе на всесоюзном совещании по темплану, показывает, с какой жадностью ищут наши творческие кадры «живительных источников» для освежения застоявшейся кинематографической атмосферы.

Кинематография отстает от жизни. Замечательнейшие явления нашей действительности остаются вне поля зрения советского кино. Сценарная продукция этого года показывает, что авторы мало изучают жизнь нашей страны, не умеют отделить главное от второстепенного, боясь споткнуться на «незнакомом материале», проходят мимо значительнейших проблем современности. Опыт литературы, сумевшей в ряде произведений отразить сложнейшие социальные процессы, происходящие в жизни, правдиво и художественно показать растущего нового человека,— этот опыт должен быть использован кинематографией.

Дело не только и не столько в том, чтобы экранизировать несколько лучших литературных произведений.

Дело в том, чтобы с помощью литераторы, с помощью писателей, начинающих сейчас работать в кино, выйти за стены киноателье, внимательным взглядом художника всмотреться в жизнь, в людей, эту жизнь создающих, в борьбу, которую эти люди ведут. И не только бесстрастным наблюдателем, но и активным участником строительства должен быть каждый художник,— а значит и художник-кинематографист,— иначе обескровлено будет его творчество, фальшивы и бесцветны создаваемые им образы.

Не только кинематографическое руководство обязано помогать работникам кино активно изучать действительность. Неменьшую помощь обязана оказывать в этом деле и АРРК, в первую очередь ответственная за тот разрыв, который существует между практикой кинематографии и жизнью нашей страны. Не может не участвовать в этой работе и наша кинематографическая печать, в частности журнал «Советское кино», еще очень мало сделавший для приближения кинематографа к жизни.

Задача идейного обогащения кинематографии является неотъемлемой частью тематического планирования. Было бы нелепо думать, что планирование — это составление плана. Планирование в кинематографии — это в первую голову планирование людей. Оно начинается подготовкой таких кадров кинематографических работников, которые смогут воплотить намеченные темы в высокохудожественные кинопроизведения. Планирование должно быть непрерывным. Это основное требование. Мы должны напрячь все силы для того, чтобы 1934 год стал годом коренного перелома в качестве кинопродукции. Суженный план 1934 года обеспечен квалифицированными постановщиками. Намечена актуальная тематика кинопроизведений. Все дело в том, чтобы киноорганизации во что бы то ни стало к концу 1933 года обеспечили каждого режиссера доброкачественным сценарием. Второе тематическое совещание должно оперировать не туманными «наметками» и предположениями, а готовыми сценариями и либретто. В этом залог успеха.

И. Гроссман-Рощин

Мысли об „Иване“

О статье т. Б. Крусман[1]

1

Нам необходим тщательный и всесторонний анализ творчества замечательного художника Довженко. Я исхожу из того несомненного и для всей нашей кинематографии печального факта, что «Иван» творческий срыв, неудача. Зрителем фильма отвергнута. Этого не может отрицать и т. Крусман. Тов. Крусман превосходно поняла, что огульное отрицание, олимпийски спокойное констатирование факта неудачи ни в какой мере не объясняет, почему изумительный мастер потерпел значительную неудачу. Но т. Крусман хотела дать апологетику. В критической части т. Крусман делает ряд правильных и нужных замечаний, но, к сожалению, апологетика обесцвечивает, обесценивает, обеспложивает в значительной мере критику, а критика, даже обескровленная, все же бьет нещадным боем апологетику, вскрывая ненужность этой похвалы.

Тов. Крусман правильно делает, что использует высказывания т. Довженко о творческом замысле «Ивана». Но и здесь уже намечается пагубная ошибка. Спора нет: обязательно надо использовать декларацию художника о творческом замысле. Но эта декларация ни в какой мере не является решающей для подлинно творческого критика. Это только материал. Если бы Бальзак приложил подробный комментарий о о своих творческих замыслах, то это был бы только ценный материал — не больше. Возникает серьезный вопрос: как это возможно, чтобы между художником-марксистом и критиком того же мировоззрения мог возникнуть конфликт о самом замысле произведения? Казалось бы, художник имеет право сказать критику: о замысле моем позвольте судить мне. Ваше дело, товарищ критик, проследить, как он художественно воплощен. А критик — я это утверждаю — имеет полное право судить о замысле не по высказываниям художника, а по анализу тканей самого произведения. И если между художником и критиком возникает возможный, но нисколько не обязательный конфликт, то не всегда и не обязательно конфликт будет разрешен в пользу художника.

Глубоко важная проблема психологии творчества! Мало мы работали в этой области! А пора взяться за дело. Социалистический реализм должен отвоевать эту область у шептунов, шаманствующих о силе «бессознательного»!

Пока — одно замечание.

Декларация художника о своем творчестве не является решающей не потому, как я это глубоко ошибочно утверждал в «Тезисах о биографическом моменте».

Я имею в виду весьма простую вещь. Художник редко выступает с «чистым описанием» своего замысла. Выступает он как критик. Ему уж ведомо и мнение зрителя и отзывы критики. Он и сам выступает как критик критиков... И художник-критик весьма и весьма подвержен ошибкам... Даже при определении замысла.

Сторонники «бессознательного» начнут декламировать и вопить о том, что возможность конфликта свидетельствует о непостижимых тайнах творческого процесса. Пусть! Марксистская критика сумеет это мнимо тайное сделать реально явным и познаваемым.

Тов. Крусман абсолютно и безоговорочно приемлет декларацию т. Довженко. Ни тени критики. А критиковать есть что. Хотя бы:

> «Я ставлю себе задачу, принимая во внимание, что процесс перестройки человека является диалектически не завершенным, а находящимся в стадии становления, я поэтому ставлю небольшую задачу, сузивши ее до такой проблемы: показать первый сознательный в этом направлении шаг селюка под влиянием той новой социальной среды, в которую он приходит».

Странная мотивировка у Довженко в своем праве изображать первый акт сознательно-

---

[1] Статья т. Гроссмана-Рощина (равно как и статья т. Крусман, опубликованная в № 5—6 нашего журнала) построена на материале дискуссии о фильме „Иван“ в НИКФИ и печатается в порядке обсуждения.

сти! Но неужели же это право можно обосновать тем, что процесс перестройки еще не завершен? Неужели же факт незавершенности обязывает нас сузить свою задачу? Что же, картину перестройки целостного сознания мы дадим лишь тогда, когда процесс перестройки человека будет уже завершен? Неужели же мы будем подносить после ужина горчицу? Неужели мы придем с целостной картиной целостной перестройки к шапочному разбору? Ведь задача художника дать картину процесса в целом на основе тенденции, и не только дать картину, но и мобилизовать к завершению перестройки. Ни на одну секундочку я не сомневаюсь в праве Довженко сузить свою задачу, но творчески неправильной является эта архистранная мотивировка.

А т. Крусман, очевидно, с такой мотивировкой согласна.

Пройдем мимо такого непонятного заявления:

> «... принимая во внимание, что Иван сегодня является чрезвычайно важным человеком в государстве, а важным потому, что он удорожает, примерно, пятилетку в 5 раз»...

Признаться, я бы ничего не имел, если бы т. Крусман указала, что Иван является чрезвычайно важным человеком в государстве вовсе не потому, что он... удорожает пятилетку! Но это частность. Очень хорошо, что Довженко включает Ивана в большую биографию коллектива и что личность определяется ходом развития истории и социалистического накопления. Но вот опять странная мотивировка.

> «Поэтому, ставя его маленьким на большом фоне, я не делаю его героем, ведущим картину, а я делаю героем, которого ведут, потому что ни на что другое он претендовать не может.» (Разрядка моя — Г.-Р.)

Чудовищно неправильно! Включение Ивана в коллектив ведет именно к тому, что Иван обязательно должен претендовать на нечто большее, на то, чтобы быть не только ведомым, но и ведущим. Да, Иван обязательно должен претендовать на роль ведущего и именно потому, что он включен в творческий коллектив. Ведь и кухарка должна претендовать на то, чтобы управлять государством.

А т. Крусман ничего не замечает. Она солидарна. Ни одного замечания в теоретической части... Ни одного замечания в апологетике. Позвольте, — скажут мне,— но ведь т. Крусман говорит об этом в критике и говорит правильно. Отвечаю: я этого не забыл и в дальнейшем постараюсь выяснить, почему эти критические замечания повисли в воздухе и потеряли свою теоретическую значимость.

Как же т. Крусман расценивает фильму Довженко?

> «В «Иване» мы имеем основной акцент на перспективах развития сегодняшнего этапа нашей революции. «Иван» стремится дать художественное раскрытие того, куда идет объективный исторический процесс развития пролетарской революции; он стремится, синтезируя основные элементы нашего сегодняшнего дня, дать реальную перспективу, реальный образ будущего нашей социалистической стройки.»

Вот какую грандиозную задачу ставит себе Довженко!.. Да ведь это задача для всей советской идеологии, для всего комплекса творчества. Если бы Довженко выполнил хотя бы десятую часть этой задачи, то, невзирая на указанные т. Крусман недостатки, зритель с восторгом приветствовал бы это крупное произведение. Дальше:

> «Что же представляет собою основной идейный конфликт, этот основной двигатель, который дает жизнь картине и определяет судьбу ее отдельных героев? Этот основной конфликт есть, по нашему мнению, конфликт между здоровым и мощным телом социалистической стройки и «родимыми пятнами» капитализма».

Как обще, как мертвенно! Ведь этим определением покроешь десятки фильм, десятки литературных произведений и не определишь конкретно ни одной. В дальнейшем безудержная апологетика принимает уже катастрофический характер.

> «И так как силой довженковского таланта в этих «родимых пятнах» сконденсировано и отражено философское содержание последней стадии капиталистического общества, этот основной конфликт перерастает в конфликт двух философий, двух противостоящих друг другу общественных систем.»

Признаюсь, что мне эта апологетика ровнехонько ничего не говорит. Я знаю, что т. Крусман ничего общего не имеет с теми трепачами, которые обесценивают и обессмысливают великие мысли применением их куда попало и как попало. Тов. Крусман по-настоящему, по-серьезному относится к теоретической работе. Поэтому я недоуменно спрашиваю: неужели эти общие слова что-нибудь объясняют в конкретном творчестве конкретной фильмы?

Лучше перейдем к конкретной критике. В особый восторг приводит т. Крусман образ вредителя. Даже в критической части образ вредителя остается нетленным и она считает показ вредителя крупным художественным достижением.

> «Это, по существу красивое, мужественное лицо, которое мы видели в «Земле» в роли отца Василия—Панаса, здесь, в фильме «Иван», совершенно изменяется. Оно приобретает в основных своих чертах нечто животное, звероподобное, характеризующее человека, стоящего на низшей ступени развития. Во всем: в жестах, в ухватке, в мимике, в походке — проступает эта дикость его, эта звериная повадка. Это, поистине, пародия на человека, отброс человеческого общества, шлак.»

Здесь-то и начинается коренное мое расхождение с т. Крусман: все то, что она считает положительным, я считаю отрицательным. В том-то и дело, что вредитель показан как дегенерат, находящийся вне системы общественных отношений. Тов. Крусман не замечает, что вредитель дан в плане морального осуждения, а не в плане действенно-классового познания. Конечно, познание ни в какой мере не отрицает морального осуждения, но именно у Довженко свершился этот пагубный для всей картины разрыв.

Тов. Крусман много говорит об проблеме овладения техникой, но она каким-то чудом пропустила, что у Довженко — архипустое место, никакого показа подлинных процессов освоения техники нет, а есть схематический, ничего не говорящий рецептик — профессора, выкладывайте свои знания Ивану. Тов. Крусман очень много говорит на тему о том, что отсутствие сложных конфликтов использовано для углубленной разработки процесса идейного сдвига героя. Но мы никак не видим конкретно, четко, неспоримо, осязаемо, какой собственно конфликт в сознании героя, как герой преодолевает остатки старого мира. Когда ей приходится конкретизировать вот этот идейный момент, она говорит о спокойном, не рваном пейзаже, о том, что здесь столкнулись противоположные философские системы, а конкретных указаний нет как нет. Мне кажется, т. Крусман сравнительно мало работала над конкретной фильмой. Она находится целиком под влиянием теоретических принципов, провозглашенных т. Довженко, и она старается в фильме найти практическое подтверждение некритически воспринятым тезисам. Исключительно поразила меня критическая часть статьи т. Крусман. Ведь т. Крусман делает ряд правильных, продуманных и серьезных замечаний. Но замечания эти отрывочны, нецельны, она сама обесценивает значимость своих мыслей. Апологетика обессиливает критику, а критика, повторяю, даже обескровленная, нещадно бьет апологетику.

Тов. Крусман пишет:

> «Довженко в одинаковой мере поэтизирует как патриархальное прошлое крестьянства, так и новое, что несет с собою для этого крестьянства социалистическая стройка».

Изумительно! Раньше всего, в такой форме упрек т. Крусман необоснован. Сказать, что Довженко в одинаковой степени поэтизирует прошлое как и то новое, что несет социализм, — значит допустить невероятный «загиб». Но допустим, что т. Крусман права. Допустим, что эта идеализация мешает художнику раскрыть сущность общественных процессов и понять ход объективной действительности. Допустим. Но какой чудодей дал т. Крусман такое чудное и точное измерение, работая которым она определяет, что эта идеализация только мешает воплотить замысел до конца? Куда делась и что осталось от той бурнопламенной апологетики, образчики которой мы приводили выше? Ведь по апологетике казалось, что Довженко дает ни более, ни менее как философию всей эпохи. И вдруг оказывается, что у т. Довженко маленькие недостатки механизма — всего-навсего идеализация прошлого в равной мере, как и настоящего. По-моему, этого вполне достаточно, чтобы погубить фильму. Но т. Крусман пускается на лукавство: в апологетике она скромно об этом умалчивает и свои критические замечания припрятала к концу...

На съемках „Ивана". Режиссер А. Довженко беседует с „прогульщиком"

Но это все еще «цветочки», а вот вам и «ягодки»:

> «Само поведение Ивана как бы противоречит всей системе руководства «земляка». Довженко сделал Ивана слишком связанным, слишком послушным, даже в его непослушании, слишком бедным, при всем том богатстве, которое его окружает, слишком связанным и пассивным, несмотря на участие в весьма активных поступках... Основной центральный образ Ивана, который должен был бы... захватить, заинтересовать зрителя и быть одним из главных проводников его по картине, ввести в ту сложную идейную борьбу, которая развертывается, оказался на это не совсем способным».

Удивительно: почему т. Крусман думает, что Иван, опрощенный, обедненный, связанный, пассивный, только *несовсем* способен раскрыть идейную глубину, когда со слов самой Крусман явствует, что Иван *совсем неспособен* выполнить какую-либо углубленную идейную задачу. Ведь если Иван обеднен, связан, то он не может быть ведущим творцом в коллективе, больше — он тормозит коллектив; ведь тогда Иван только баласт, шлак, не в таком смысле, каким является вредитель, но все же баласт! Откуда же т. Крусман выудила эту пышную апологетику картине, в которой, видите ли, сталкиваются две философские системы и почти-что дана вся философия нашей эпохи? Что же, собственно говоря, еще нужно т. Крусман, чтобы вместе со зрителем признать творческую неудачу Довженко? А ведь эта неудача не случайна! Оказывается, Довженко не только сузил свою задачу, а просто разрубил героя на две части — на объект воздействия и бессильный субъект активного действия. Еще раз: что еще нужно т. Крусман, чтобы признать фильму неудачной? За глаза достаточно того, что она говорит, а говорит она *не все*, не во весь голос и даже правильные замечания случайны, отрывочны. Над т. Крусман нависла черная лохматая туча апологетики. Неужели же т. Крусман не пришла в голову такая простая мысль: если Иван только объект, обеднен, связан, то этим *компрометируется вся си-*

стема образов, обрекается на полное бесплодие вся работа коллектива, эта работа повисает в воздухе, вместо перевоспитания конкретного человека получается схема, тень...

Единственно, что остается непоколебимым в глазах т. Крусман, — это образ прогульщика. Тов. Крусман восторгается! Крупное художественное достижение! И как только т. Крусман сего прогульщика «завидит во мраке ночном, опять ее сердце трепещет и очи пылают огнем». Восхищается она, конечно, мастерством разоблачения прогульщика. Но я надеюсь показать, что и здесь т. Крусман проявила удивительную незрячесть. Я полагаю, что т. Крусман не удалось хоть сколько-нибудь по-серьезному оправдать свою апологетику. Еще раз: апологетика хилая, тормозит, извращает критику, а критика, даже обессиленная, нещадно, прямо-таки смертным боем бьет апологетику.

Постараюсь противопоставить статье т. Крусман свои скромные соображения об «Иване».

2

Одно время в нашей литературе, а еще больше в живописи, господствовало предубеждение против пейзажа. Считалось, что пейзаж — это дореволюционный пережиток, аксессуар феодальной эстетики. Вздор, конечно. Пейзаж великолепное орудие раскрытия мира и мировоззрения. Разве не ясно, что различные сами по себе пейзажи и Пушкина и Фета в принципе иные, чем пейзажи Лермонтова и Тютчева? Но характерно и глубоко поучительно проследить, как меняется в зависимости от господства той или другой струи противоречивого, нецельного мировоззрения пейзаж у Лермонтова? Сравните пейзаж «Мцыри», «Дары Терека» с пейзажем «Спора».

Маркс понимал мировоззренческую значимость восприятия человеком природы Я еще раз напомню изумительные слова Маркса по поводу «Тайны Парижа» Эжена Сю. Поп старается наставить на путь истинный грешную Марию и обещает ей прощение и душевное исцеление в общении с божеством. Маркс замечает:

> «Попу удалось уже превратить непосредственно наивное, радостное восхищение Марии красотами природы в религиозный экстаз. Природа уже понижена до ханжества христианской природы. Она низведена на степень творения. Прозрачный воздушный океан развенчан и обращен в символ неподвижной вечности».

До чего изумителен пейзаж в картине «Земля»! Этот пейзаж—ценнейший вклад в мировую культуру художественного творчества. Говорят, и говорят правильно: какая мощь, какая невероятная сила изобразительности! Но дело-то в том, что изобилие, мощь, свежесть подняты на высоту глубокой философской мысли. Единство волнующего чувства и глубокой мысли — вот что характеризует пейзаж «Земли». Как же нужно характеризовать глубинную идею пейзажа «Земли»? Я как-то определил пейзаж как философский, этический натурализм: природа в изобилии и мощи своей является носителем этического начала и всякий, нарушающий этическую норму, есть одновременно враг природы. В этом определении есть зерно истины, но только зерно. Этический натурализм отчасти характерен для Толстого. Вспомните незабвенные слова:

> «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и не выгоняли всех животных и птиц,— весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божьего, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, — а священно и важно

то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

Можно ли говорить о подобном этическом натурализме в творчестве Довженко? Нет. Ведь ясно, что у Толстого природа противопоставлена технике, развитию капитализма во имя идеализации феодальных «патриархальных» отношений. Как же определить характер пейзажа у Довженко? Некогда утописты пытались доказать, что частная собственность противоречит «разуму». Буржуа всячески доказывали, опираясь на «научные данные», что коммунизм противоречит велениям и законам природы. Мы сказали бы, что Довженко как бы отвечает этим лжеученым. Природа Довженко как будто бы провозглашает, что дело освобождения человека от ига рабства вытекает из логики развития самой природы. Природа как бы усыновляет дело пролетариата, и всякий, кто противодействует этому освобождению, как бы выпадает из недр природы, является своеобразным правонарушителем... Совершенно нелепо и бессмысленно было бы сказать что Довженко растворяет историю в природе, — это не так. Но у Довженко в его мироотношении звучит другая нота: природа как бы контролирует историю... Природа, если хотите, это своеобразный этический контролер над историей...

Примечательно, как Довженко дает расположение классовых сил. Если Гамлет жаловался: «Распалась связь времен, зачем связать ее я должен» (кстати, перевод формально неточен, но по существу очень правилен), то Довженко старается показать, что связь времен нисколько не разорвана, он дает непрерывность исторического процесса, но он часто забывает, что непрерывность идет рядом с разрывами — история делает скачки.

Классовые конфликты даны. Но реальная «связь времен» вправлена в рамки «родовой общности». Дед... Отец... Сын... Внук... Это не «святое семейство», нет. Но родовая хроника «советского семейства».

Можно ли сказать, что Довженко подменяет классовую борьбу «немой родовой общностью»? Нет. Он великолепно знает, что история человечества есть история классовой борьбы. Но опять здесь звучит новый мотив в изумительном творчестве этого изумительного мастера. Немая родовая общность делается мыслеговорящей родовой общностью... Говорит эта общность о том, что история человечества есть история классовой борьбы... Но опять-таки, за родовой общностью остается как будто бы право контроля, опять-таки, мыслеговорящая родовая общность есть как будто бы своеобразный контролер над классовой борьбой.

Довженко не освободился от этической романтики народничества. Вот те черточки, которые нам необходимо было отметить для того, чтобы понять многое в фильме «Иван»...

3

Фильма «Иван» открывается изумительным пейзажем — показом Днепростроя. Он ни в какой мере не стоит ниже пейзажа «Земли», но элементы этического натурализма (в условном смысле) здесь почти-что отсутствуют. Природа здесь уже не претендует на роль морального контролера. Изумителен показ техники. Намека нет здесь на технику буржуазного урбанизма. Здесь техника не палач, не тиран над личностью. Солнце не «сумасшедший маляр»! Вспомним урбанистические пейзажи Верхарна, в которых звучит проклятие бешеной лихорадке, сумасшедшему капиталистическому городу. Иное у Довженко: человек, вещь, природа, техника задуманы и отчасти художественно воплощены в действенном единстве. Превосходна и многозначна портретика! Довженко разрешает чрезвычайно важную проблему. Вот мы ищем свободной личности, о которой так хило и нудно лепечет интеллигентик-прораб. Довженко как бы говорит: не надо искать моделей Леонардо-да-Винчи, не нужно изображений униженных, оскорбленных, заплеванных — вот посмотрите прекрасное лицо строителя социализма! А это очень важно. Нам говорили: там, за далью непогоды, есть блаженная страна, где не темнеют неба своды, не проходит тишина. И только там живет он, этот прекрасный человек. Идеализация прекрасного человека скрывала неприятие и бегство от настоящего.

Довженко как строитель социализма не зовет в блаженную страну. Он хочет портретикой дать живую личность борца и строителя. Лицо Ивана прекрасно вовсе не благодаря сходству с лицом Давида! В портретике фильмы нет безликости!

Портретный «пафос» фильмы — борьба с безликостью!.. Человек-строитель — не стертый пятак, но и не «герой» старой школы! Песня, свист паровоза, трудовые жесты — все проникнуто гордым спокойствием и единством...

И, однако, мы должны здесь отметить черточки других влияний: хорошо, что дано могущество спокойствия, но плохо то, что дана чрезмерная успокоенность. Хорошо, что нет смятения, судороги, но плохо то, что нет «мучения материи», нет элементов преодоления. Хорошо, что лица и движения гармоничны, плохо то, что гармоничность обкрадывает динамичность. Все чересчур уж спокойно...

Но вот мы переходим к сюжету, к завязке. Начинается борьба, уплотняется и конкретизируется драматическая борьба классов... И что же мы видим? Невероятное снижение. Сухо, мертвенно и неубедительно. Зритель напряженно выжидает, полагая, что это случайность, недоразумение и что художник опять вернется к своей манере глубокой мысли и трепетной искренности... Напрасно.... Фильма идет явно на-убыль. Дивный пейзаж превращается в некролог, в траурную рамку всей фильме.

Перейдем к конкретному анализу.

Взять хотя бы сцену с матерью, сын которой погиб на стройке из-за неумелого обращения с техникой. Мать готова проклясть чудовище-технику, но потом понимает, что вина не техники, а людей. Как все это подано мертвенно, шаблонно! По сути дела это снижено до уровня несчастного случая. Ну, представьте себе: шофер по неопытности убил прохожего... плачет мать... утешается: не автомобиль виноват, а неумение шофера. Я утверждаю, что именно до уровня несчастного уличного происшествия низведен этот конфликт. Но разве на деле даже этот простой факт не может служить материалом для потрясающей, характеристики? Подумайте, какой сложный путь, какие сложные переживания, какую сложную систему противодействия должна выстрадать мать, чтобы сказать такую простую мысль. Но разве вы у Довженко видите конкретного человека, реальное горе, думы и сомнения, колебания и победы? Нет. Это мертвенная маска, какой-то слепок, снимок с где-то существовавшей подлинной трагедии. Довженко как-будто даже не нужен конкретный конфликт. Он спешит к нудному заключению: вот овладейте техникой и не будет несчастных случаев. Прямо-таки нравоучение из отрывного календаря!

Возьмите сцену собрания. Оно мертвенно. Люди сидят, как нанятые,—скучные и вялые. Собрание оживляется только тогда, когда вырывается из зала для ликвидации прорыва. Собрались. Торжественно, казенно и скучно. Вся сцена, которая должна быть пафосом, напряжением, вся эта сцена мертвенна и бледна и невероятно раздражает зрителя.

Не будем останавливаться на интеллигентике и его жене — эта сцена скверная театральщина.

Но вот подходим к главному лицу, к Ивану. Нас уверяют, что здесь дан пафос качества, борьба за технику. Но ведь даже намека на борьбу нет. По сути, дело сводится вот к чему: парень понял, что надо учиться. Приглашение со стороны Довженко: профессора, выкладывайте Ивану свои познания. Где же здесь сложный, мучительный, богатый, сам по себе драматизмом насыщенный процесс освоения техники? Нам дали скучненький лозунг. Освоение техники—громадная проблема. Вот одна из биографий из «Истории заводов». Пишет Гульман — мастер инструментального цеха. Слова его замечательны, и читатель не посетует на нас за длинную выписку.

> «... Почему я люблю шлифовальное дело? Шлифовщик поправляет все грехи предыдущих операций. Шлифовка все должна исправить, сделать вещь совершенно чистой. Мне нравится шлифовка тем, что она точная. Нужно подумать, как же ее сделать такой точной? Речь идет о микронах, о сотых долях миллиметра и это тоньше и точнее, чем человеческий волос. И вот с этой сотой долей я веду спор один-на-один. Металл во время работы деформируется, и я должен, как мы, инструментальщики, говорим, уметь с материлом разговаривать. Я должен изучить все его повадки, узнать, что ему нужно, когда он успокоится. Материал раздражен, шлифовка нагоняет ему температуру, а потом он успокаивается и я должен узнать, насколько он может сесть. Поэтому я должен шлифовать его так, чтобы сделать полнее на какую-нибудь сотую долю миллиметра

Из фильмы „Иван". Режиссер А. Довженко. Операторы Д. Демуцкий, Ю. Екельчик и М. Глидер

Из фильмы „Иван". Режиссер А. Довженко. Операторы Д. Демуцкий, Ю. Екельчик и М. Глидер

и когда он охладится, то на эту же сотую долю сожмется.

Я умею разговаривать с материалом, но, повторяю, трудно изучить его посадку. Эта посадка определяется по искре. Если искра светлая, то можно не бояться сильной посадки, а темная искра — это вредная искра, вот тогда можно ожидать большую посадку. Хорошая искра, белая — это значит, что посадка будет в самый раз, что обработка будет богатая. Светлой искре почет.

Каждый рабочий человек владеет своей искрой. Это знакомое всем чувство профессии. И возникает оно не в тот день, когда впервые станозишься к станку,— не сразу свою искру высечешь, — а медленным, упорным трудом ищешь и находишь свою дорогу к делу, которое тебе по душе. Тогда и возникает и растет это просторное чувство. Во вкус инструментального дела я вошел не сразу, плутал я долго.»

Есть ли у Довженко хотя бы намек на эту борьбу за светлую искру? Есть ли намек на то, что каждый рабочий ищет и владеет своей искрой, есть ли намек на это возникающее у рабочего «просторное чувство»? Нет. Зачем же говорят нам о том, что здесь дана проблема освоения техники? Это освоение не дано не только как конкретный образ, но даже отсутствует в фабуле. Просто — голое место. А ведь процесс освоения техники должен быть и процессом выкорчевывания «родимых пятнышек» капитализма! Ведь сам Довженко понимает, что борьба со шкурничеством, животным индивидуализмом не исчезнет и тогда, когда у нас будут в избытке и пироги, и масло, и сапоги. Где же это дано в образе? Разве надо еще напоминать дивные, мудрые слова Маркса о том, что долго-долго придется выкорчевывать из сознания позорные пятна позорного прошлого — эгоизм, жадность, шкурничество, вольную и невольную мелкую злобную тиранию? Надо ли напоминать слова Ленина о том, как традиции прошлого душат и глушат побеги молодого настоящего?

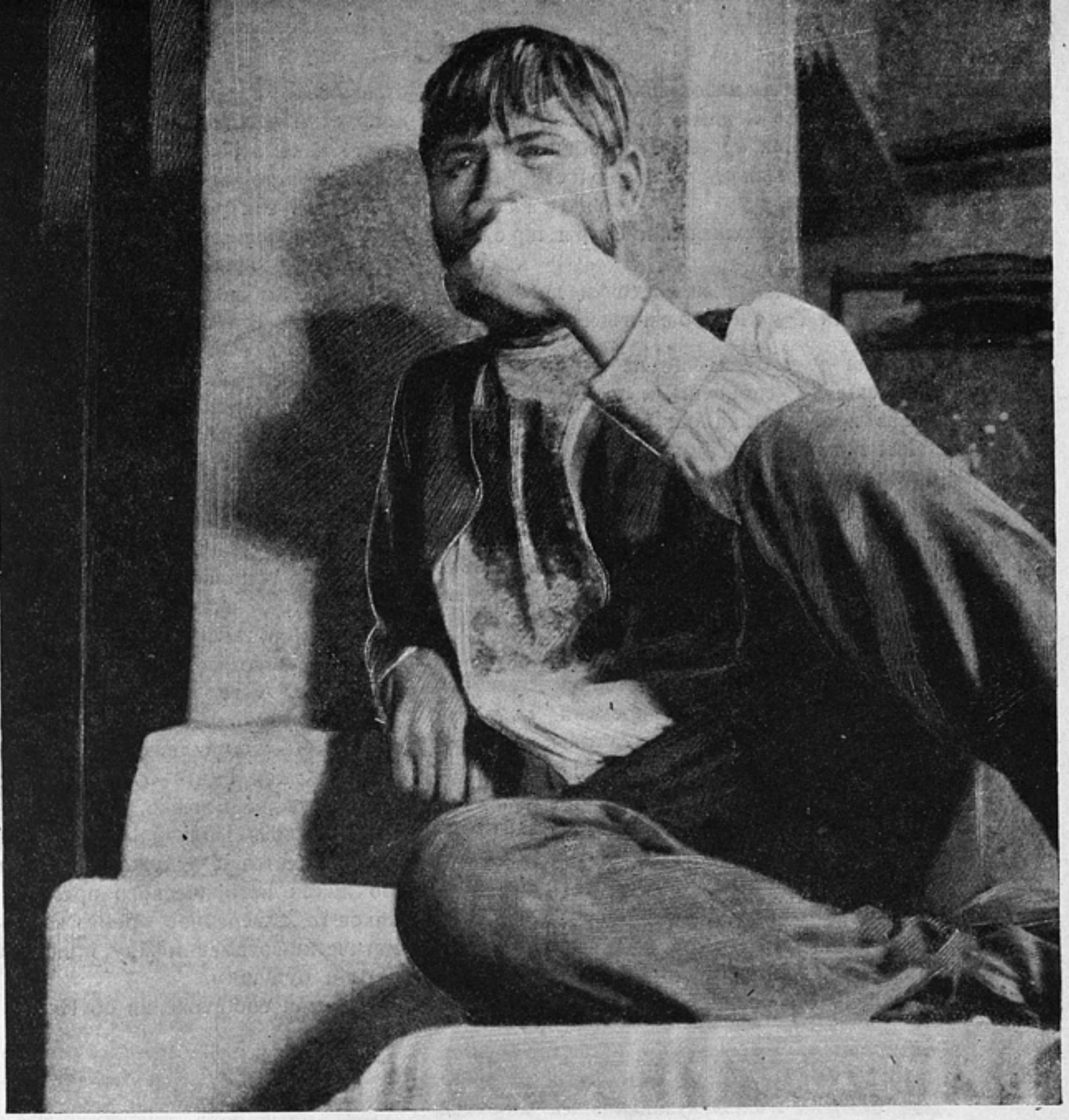
И не мог Довженко дать нам перевоспитание человека. Он механически разрубил Ивана на две части, на талантливого ведомого объекта и на неспособного субъекта, который даже не претендует на то, чтобы быть ведущим началом. И нас хотят уверить, что такой образ, видите ли, «не совсем» годится для раскрытия идейного конфликта!

Но наибольший идейный прорыв фильмы — стиль показа прогульщика. По сути дела, этот прогульщик построен по этической системе «мне отмщение и аз воздам». Прогульщик бежит судорожно, смятенно от техники... Он корчится в муках, в исступлении своего одиночества. Бороться с ним не надо. Ибо наказание имманентно преступлению. С кем бороться? Разве прогульщик уже не наказан? Разве не горит на нем печать Каина? Разве существуют остатки социальных сил, которые хотя победоносно выкорчевываются, но которые адски сопротивляются? Разве прогульщик уже не наказан изгнанием его почти из пределов рода человеческого? Разве он не снабжен чертами зверя? В том-то и дело, что прогульщик показан в порядке морального осуждения, а не классово действенного познания. В том-то и дело, что прогульщик талантливо раскрыт с точки зрения «формулы прогресса», а не в понимании исторического процесса... Да, надо было вызвать отвращение к прогульщику, но одно дело, чтобы это отвращение шло по линии мобилизации борьбы, а другое дело, когда это отвращение демобилизует вас и даже успокаивает: «мне отмщение и аз воздам». Успокойтесь, наказание имманентно преступлению. Вот что означает тот факт, что прогульщик

> «... приобретает... нечто животное, звероподобное... Во всем: в жестах, в ухватке, в мимике, в походке — проступает эта дикость его, эта звериная повадка. Это поистине пародия на человека, отброс человеческого общества, шлак».

Это я цитирую т. Крусман. Одно дело показать зоологическую ненависть классового врага, другое дело просто изобразить прогульщика звероподобным, со звериной повадкой... Этически это звучит как будто бы убедительно, но с точки зрения материалистической этики и классовой борьбы — это ошибка, демобилизация, движение по линии наименьшего сопротивления.

Именно в образе прогульщика спрессована этическая романтика народничества, классовые корни которого бесподобно вскрыл В. И. Ленин!



Прогульщик. „Иван". Режиссер А. Довженко. Операторы Д. Демуцкий, Ю. Екельчик и М. Глидер

Так рушатся все устои апологетики т. Крусман! Нет идейного конфликта и переделки Ивана! Нет освоения техники! Нет социалистического реализма в показе прогульщика, а есть этическая романтика!..

Если вдуматься в концепцию прогульщика, вы увидите здесь возрождение в сгущенной форме ошибки «Земли». Природа опять приобретает права контролера, природа как бы изгоняет из своих рядов прогульщика, и если Навуходоносор превращен был в зверя, то почти звероподобным сделан и прогульщик.

Лютая, бешеная классовая борьба на Украине и Северном Кавказе показывает нам, как важен показ прогульщика не в порядке этического осуждения. Чуя приближение конца, враг неистово, люто сопротивляется. Художник может и обязан предвидеть процессы классовой борьбы.

Если вдуматься в стиль показа прогульщика, то мы увидим, что этот прогульщик уж нисколько не опасен, что это только нарыв на здоровом теле... Правильно, тело социализма здорово, но те, которые ставят легковесный диагноз, мешают окончательному выздоровлению. Стиль показа прогульщика по сути дела есть как бы материализация знаменитого стихотворения Пушкина:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты печалишь ликующий день.

Одна ты наводишь унылую тень.
Ты небо недавно кругом облегала,
И молния грозно тебя обвивала.
Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Но на деле буря еще не промчалась, небеса еще не успокоены, и потому этический показ прогульщика ошибка.

Мы ждали от т. Довженко в лице Ивана большой социальной биографии, а он дал нам суховатую профессиональную анкету. И не очень интересную. Мы думали, что он на сравнительно малом покажет большие процессы, а он большие события превратил в профессионально-анкетное происшествие...

Характерна основная ошибка Довженко в отношении проблемы времени. Ведь, по замыслу, Довженко хотел дать полнокровное настоящее. Он хотел показать, что мы уже строим социализм, формируется, рождается новый человек. Но у него это не вышло. У Блока в стихотворении «Художник»: «Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего».

Вот один из пороков фильмы. Настоящего нет. А прошлое страстно глядится в грядущее. Неправильно сказать, будто бы Довженко с одинаковой симпатией поэтизирует и прошлое и грядущее. Неверно. Но так как он строит историческую преемственность, часто игнорируя скачки истории, так как родовая общность в какой-то мере контролирует классовую борьбу, так как он не признает распада связи времен, то прошлое невольно идеализируется для включения его в систему неправильно понятых социальных связей. Но, конечно, это прошлое, — только звено для будущего. Почему же в данной фильме как будто бы выпало настоящее? Разве Довженко неправ? Разве мы в действительности не формируем нового человека? — Нет, Довженко тут прав на все 100 процентов. Но это настоящее надо было показать в полнокровной, грозной классовой борьбе, вспыхивающей на отдельных участках, и именно потому, что мы вплотную подошли к построению бесклассового общества. А так как классовую борьбу он изображает только как тучку, которая туманит ликующий день, так как прогульщик дан так, как будто бы «буря промчалась», то настоящее исчезло, а будущее дано неполноценно... Получилось: «Прошлое страстно глядится в будущее. Настоящего нет». По линии исторического времени раскрыто какое-то сумеречное время, какое-то арифметически-среднее между прошлым, настоящим и будущим.

Вот мои соображения об Иване.

А. Мацкин

тема молодой Турции[1]

Н. Зархи и С. Юткевич в предисловии к своему сценарию «Человек, который не убил» пишут о своеобразных и «неимеющих досель прецедентов» обстоятельствах, при которых возник их сценарий. Фильма Н. Зархи и С. Юткевича задумана как совместная советско-турецкая постановка, как художественное произведение, посвященное дружбе великих народов, как проявление творческого сотрудничества СССР и Турции.

Художественная история народов последнего столетия знает множество попыток объединенных выступлений представителей союзных государств. Как правило, такого рода акты, продиктованные политикой государственной дипломатии, никакого собственно художественного значения не представляют. Масштаб их действия ограничивается дипломатической канцелярией или дворцовой аудиторией.

Если в сфере чисто «деловых взаимоотношений» антагонистические интересы и национальная ограниченность еще могут «маскироваться» в нейтральные или дружественные тона, то всякое сотрудничество в области идеологии оказывается неосуществимым.

Будь-то архитектурное сооружение (проект Дворца Лиги наций) или этнографическая экспедиция (объединенные англо-австралийские опыты) — любое коалиционное предприятие, какие бы силы ни принимали участие, какие бы цели ни провозглашались, почти никогда не знало успеха. Крах наступал в силу ли действия конкурентных сил капитализма, в силу ли надуманного декларативно дипломатического характера самого предприятия.

Молодой Ницше, идеолог немецкой финансовой плутократии, писал когда-то, что разноязычные народы не построят не только вавилонской, но и пизанской башни. Капитализм даже в эпоху подъема не осуществил в сотрудничестве двух или нескольких государств или национальностей ни одного культурного мероприятия, соответственно равного по значению строительству Суэцкого канала или учреждению чикагской мясной фирмы Свифта.

Если в начале прошлого столетия Гете пишет стихи по случаю дворцовых торжеств русского императорского дома, то в наши дни кинематографические фирмы Америки и Франции объединяют свои усилия, чтобы создать фильму, посвященную империалистической войне, фильму о Марне и Вердене.

Верноподданнические стансы «франкфуртского патриция» и патриотическая макулатура франко-американских режиссеров отнюдь не принадлежат к тому лучшему, что создали великий Гете и мощная буржуазная кинематография. Практика подтверждает бесплодность подобных «художественных альянсов» — в условиях капитализма вообще и в империалистическую его стадию в особенности. В противовес апологетическим теориям Каутского о международных монополиях как орудиях мира и творчества мы настойчиво подчеркиваем, что союзы капиталистов являются одним из важнейших факторов империалистического милитаризма, выражающегося в войнах, в творческой деградации, в идейном вырождении и распаде.

Сценарий Н. Зархи и С. Юткевича нельзя назвать фактом историческим, но обстоятельства, его породившие, — исторического значения. Сценарий — одна из первых попыток, только намечающих прообраз будущих взаимоотношений между освобожденными народами Советского союза и дружественными странами. В основе этих попыток — политика страны пролетарской диктатуры, мирового центра антиимпериалистической борьбы, отечества пролетариев и колониальных рабов; в основе этих попыток искренние чувства дружбы, общность экономических интересов, стремление укрепить культурные связи.

Сценарий разработан на подлинном историческом материале и посвящен теме Турции, ее национально освободитель-

[1] Статья т. Мацкина печатается в порядке обсуждения сценария Н. Зархи и С. Юткевича „Человек, который не убил". Отрывки из литературного варианта напечатаны в № 8 журнала.

ному движению; при этом сценаристы не теряют из виду классового содержания нынешней турецкой государственности, ее буржуазно-демократический характер.

■

Ближний Восток — традиционная тема в литературе. От Кнута Гамсуна до Пьера Бенуа. От Сенковского до Клода Фарера. В водах Босфора погиб Байрон. Золотой Рог и тайны султановых гаремов описывал Пьер Лоти — корреспондент парижских газет в мундире полковника генерального штаба. Невольничий рынок в Стамбуле посетил Теофиль Готье.

Незадолго до империалистической войны в Константинополь ездил популярный русский фельетонист Брешко-Брешковский. Он печатал подвальные статьи. Они назывались «В стране полумесяца». Это был увлекательный роман о рахат-лукуме, проститутках Галаты и лукавых левантинцах. Оттоманская империя, нищая вотчина последнего падишаха Абдул Гамида, вдохновляла француза Рембо и русского Гумилева.

Наполеон назвал Константинополь — великую столицу, лежащую на стыке трех континентов, на перекрестке важнейших путей мировой торговли,—«ключом к мировому господству». И эту фразу вдохновенно повторили разноплеменные Милюковы-Дарданельские в стихах и прозе.

Происшествие в гареме. Престарелый паша, молодая одалиска и убийца-любовник.

Пейзаж Босфора. Тени минаретов, розовые восходы и паруса фелюг.

Дипломатическая авантюра. Министр Высокой Порты, офицер иностранной разведки, сомнительный кабачок, чертежи крепости, договоры на поставку оружия.

Детектив, способный вскружить голову империалистическим поэтам и восторженным гимназистам.

Вымышленная любовь, вымышленные интриги, вымышленные герои. (Здесь каждый шаг туриста ведет его к нечаянности, каждый взгляд вокруг себя переносит в царство вымысла, в заветные области детских сказок и историй из «Тысячи и одной ночи». («Стамбул есть столица поэзии восточной».— 1857 г. Живописные очерки Константинополя. Изд. Измайлова.)

Султанская Турция, окруженная ореолом колониальной романтики, служила постоянным объектом захватнических стремлений всех крупнейших европейских держав в их борьбе за мировую гегемонию. Еще в 1853 году Николай Первый готовился к разделу Турции между Россией и Англией. Он договаривался о принципах раздела с английским послом Гамильтоном Сеймуром.

«Мы имеем на своих руках, — говорил Николай, — очень больного человека. Это будет, говорю вам откровенно, большим несчастием, если ему удастся проскользнуть между наших рук, в особенности прежде чем мы примем необходимые меры предосторожности».

В довоенной Турции в руках помещиков (составлявших один процент населения) было сосредоточено 49 процентов земельной площади. Разоренное, нищее население изнывало под бременем налогов — даже царская Россия не знала такого количества налогов. Тут были налоги военные, личные, подводные, натуральные трудовые, налоги с жилища, с головы скота, с десятины и т. п. Во всей стране было не больше 50 паровых двигателей. Новые фабрики не открывались. Никто из турецких граждан не имел права пользоваться телефоном и автомобилем. В страну был запрещен ввоз двигателей, электрического оборудования, взрывчатых веществ. Турецкий абсолютизм стал величайшим препятствием на пути развития производительных сил страны.

Турция голодных пауперов и кровавого падишаха жила в литературе как благословенная страна, как земной эдем. Ни одному поэту не приходило в голову, что помимо портовых кабачков Галаты существуют еще нищие анатолийские деревни, что помимо конституционно мыслящих столичных сановников существует еще армия головорезов-откупщиков и судей-взяточников.

Если и были попытки изобразить турецкое повстанческое движение, которое не прекращалось с тридцатых годов прошлого столетия, то повстанцы неизменно оказывались янычарами, варварами с кинжалом и кораном.

Сила традиций так называемой ориенталистской литературы столь велика, что ей в какой-то мере были подвержены и советские авторы. Даже в книгах большого писателя П. Павленко, отлично знающего турецкую экономику и быт, звучит нота романтического сожаления об уходящей Турции. Заслуга Н. Зархи и С. Юткевича состоит в том, что они решительно порвали со всем, что напоминает Турцию — вообо-

Константинополь. Мечеть Баязида

ражаемую страну поэтических наемников мирового империализма.

Речь здесь идет не о пейзаже, не о внешних конструктивных признаках сценария. Воды Босфора легко сменить анатолийским плоскогорием, дворец заговорщиков штабом повстанцев, фареровский сюжет случаем из газетной хроники. Реформы решительные— и тем не менее революция в жанре не наступит. Сохранится ориенталистский привкус, следы отельно туристского передвижения, этапы пути легко можно будет проследить по какому-нибудь азиатскому Бедекеру. Принципиальное отличие сценария Зархи и Юткевича от всех до сих пор имевшихся литературных и кинематографических произведений, посвященных теме Ближнего Востока, не только в том, что сценаристы ищут новую натуру и новые точки съемки.

Скажем кстати, что сценарий «Человек, который не убил» (мы думаем, что название это условное и его «антифареровское» острие вряд ли до кого-либо дойдет), разработанный, как психологическая новелла, сплошь и рядом оперирует скомпрометированным, «ориенталистским» материалом. Действие происходит то в посольском особняке, то в кабачке «Голубая лилия», то на египетском базаре, то среди дервишей. Среди действующих лиц русский военный атташе, одновременно гвардеец и художник, дочь посла «la belle» Нина, международный разведчик, дипломатический престидижитатор, вышколенный негодяй с седыми висками. Чем не Брешко-Брешковский!..

Сценаристы проявляют настойчивое стремление показать уже виденное, знакомое, литературно разыгранное. И тем не менее привычные «ориенталистские» ассоциации разлетаются впрах, и тем не менее ни у кого не возникает мысль о цивилизованных путешественниках, живописующих азиатские страсти и закаты. Сценаристы умеют иронически относиться к литературным традициям. Они знают материал, быт и историю и — самое главное — они проникнуты революционным мировоззрением, они—представители страны пролетарской диктатуры и им понятны исторические пути и судьбы новой Турции.

■

О Ближнем Востоке написана огромная литература. Мы назвали лишь только ничтожную часть. Можно без конца пе-

речислять книги повестей, стихов и путевых заметок. Что обще для всех этих книг? Их безликость или, точнее было бы сказать, многоликость. Индивидуальные биографии не существуют. Масса не терпит диференциации, она неразличима. Особенность изображаемого достигается введением колониальной натуры. Писатель предпочитает биографиям никогда не теряющую привлекательности топографию. События разыгрываются на местности... Второстепенными представляются судьбы героев. В типично колониальных романах Фарера и Лоти действуют условные обозначения, собирательные, обобщенные персонажи, люди, выведенные за скобки, некий комплекс чувств и чувствишек.

Французский материалист XVIII столетия Гельвеций писал в известном своем трактате «Об уме»:

> «Сколько крестовых походов было предпринято или отложено, сколько революций было совершено или задержано, сколько войн начато и остановлено из-за интриг какого-нибудь жреца, женщины или министра».

Фарер приводит эту цитату из Гельвеция эпиграфом к одному из своих рассказов. И этой цитатой целиком определяется историография буржуазных романистов. Жрецы, женщины и министры, и не столько о них, сколько об их интригах.

В огромном историческом материале, привлеченном Зархи и Юткевичем, мы находим все профессии, обязательные для колониального романа: жрецы, женщины, министры. Но не они определяют характер сценария. Их кинематографическая судьба соответствует их исторической роли.

«Человек, который не убил» — биография возрожденной Турции и ее типичного героя, представителя мелкобуржуазной интеллигенции, проделывающего все этапы национально-освободительной борьбы.

Хикмет — образ молодой Турции, того нового поколения, которое не только низвергло султанскую деспотию, не только возглавило движение анатолийских крестьян, но и которое строит новую Турцию и по сей день продолжает борьбу с захватническими попытками мирового империализма. Хикмет — центральная фигура турецкого национально-освободительного движения. Он его герой.

Анатолийский крестьянин, сын мелких полуразорившихся собственников, приезжает подобно Растиньяку в столицу. Он движим инстинктами бальзаковского героя. Он стремится к государственной карьере, к личному преуспеянию. Совершенно несущественно, что вместо поэтической мансарды он поселяется в загородной землянке, несущественно и то, что вместо салона госпожи де Бержетон он посещает виллу Бровери. Это только местный вариант обыкновенной истории молодого человека, турецкое издание Бальзака.

Но Растиньяка от Хикмета разделяют целое столетие и несколько тысяч километров. Анатолийский пауперизированный мелкий буржуа — свидетель непрерывной революционной борьбы, на его глазах происходят народные восстания, широкие массы трудящегося населения проходят школу гражданской войны.

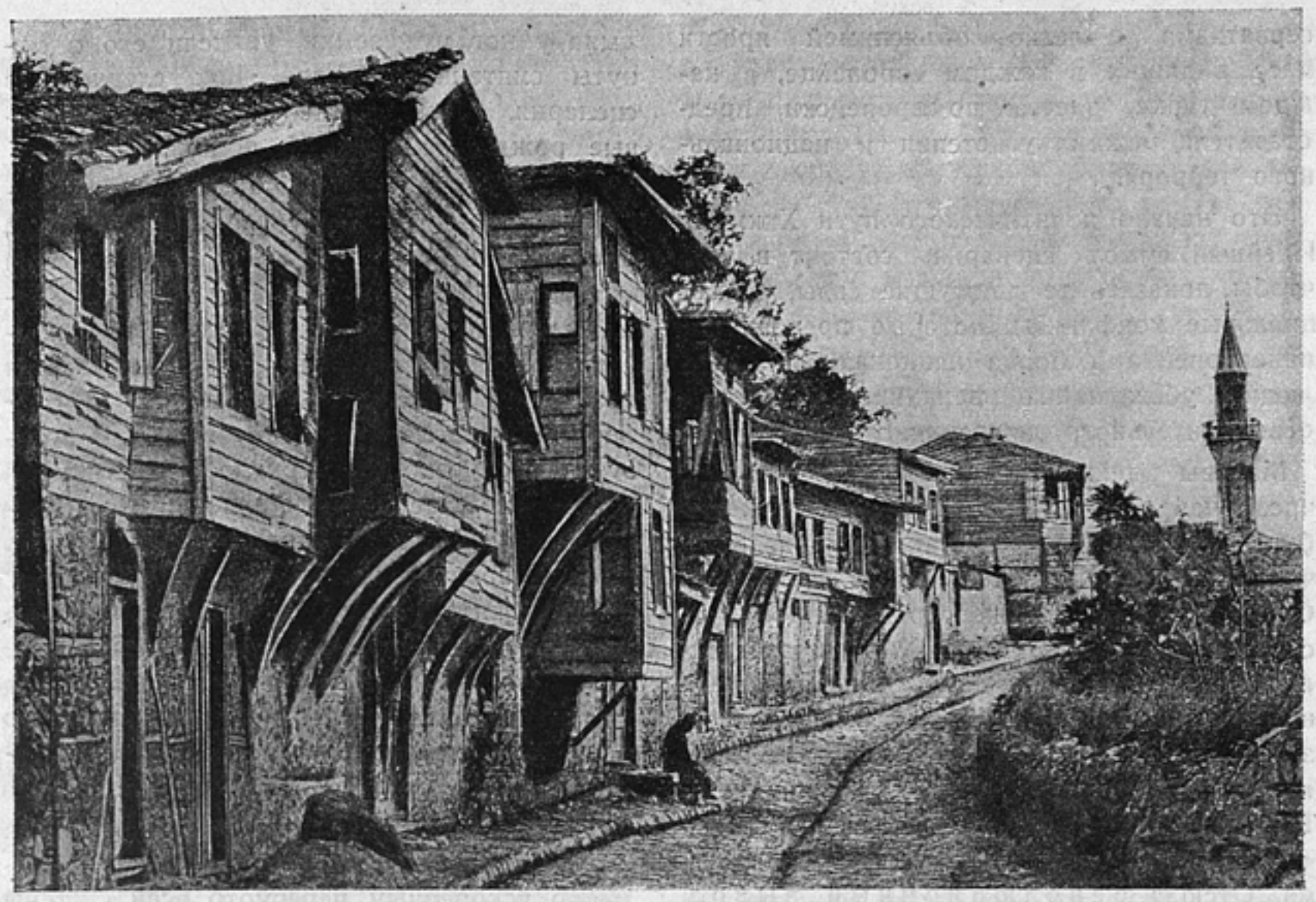
Хикмет — интеллигент, учитель, сторонник радикального европеизма, понимаемого очень широко — от культуры костюма до культуры стиха. Таким появляется он в фильме.

> «Он молод, почти юноша, он блондин, этот немного мешковатый турок, этот сын анатолийских крестьян. Но он не похож на тех своих друзей и соотечественников, которые живут в далеких деревнях. На нем европейский костюм, по-европейски чисто выбритое лицо, европейская шляпа на голове».

В подчеркнутом европеизме Хикмета его социальные устремления, его политическая программа. Религиозность и бытовой фанатизм кажутся потомку Растиньяка непреодолимыми препятствиями на пути к культурному расцвету страны. Возрождение Турции он видит в растворении национальной культуры, в решительном прекращении всякой национально-освободительной борьбы, в добровольной самоликвидации Оттоманской империи.

На Египетском базаре Хикмет покупает цветы. Старый турок Хаджи-Осман с трудом признает в нем своего соотечественника. Хикмет как бы в гриме. Он похож на рядового банковского клерка или начинающего адвоката. Он усвоил повадки и внешность среднего европейца.

Кинематографическая судьба, как известно, капризна. Рядом с Хикметом оказывается откупщик Седад, только-что возвратившийся из Анатолии, из родной деревушки Хикмета. Вымогатель и лихоимец,



Улица старого Константинополя

он вконец разорил незаконными поборами анатолийскую бедноту.

И тут же по базару пробираются родители Хикмета, ходоки, прибывшие в столицу в поисках права и защиты. Они видят сына и рядом с ним свирепого откупщика.

Хикмет изумлен, растерян, испуган. Растеряны и изумлены его родители. Они бросаются на колени перед откупщиком, кричат, молят, жалуются. Вокруг собирается толпа любопытных, готовых расправиться с откупщиком. Уже кто-то бросает луковицу ему в лицо. Взбешенный откупщик кричит:

«Просите не меня. Просите гяуров, они хозяева. Друзья вашего сына. Кто душит Турцию: я, турок, или гяуры? Кто помогает им в этом: я, турок, или он, надевший шляпу?»

Провокационный прием откупщика удался. Толпа набрасывается теперь на Хикмета. Улюлюкает толпа, свист, хохот и комки грязи. Вот-вот произойдет кровавая расправа. Все теснее становится круг вокруг Хикмета. И только случай помогает ему избежать гибели. Мимо проезжает знакомый европеец. Он бросает пригоршню монет, толпа разбегается, и Хикмет ускользает от расправы.

Эпизод этот, служащий как бы драматической завязкой к истории судьбы Хикмета, развивается в настойчиво убыстряющемся темпе. Зритель с трудом переводит дыхание, он требует сюжетной паузы. Так много событий, так непрерывен драматизм. Внезапно обрывается вихревой темп. Медленно катится ландо по загородному шоссе из Константинополя в Буюк-Дере. В ландо иностранец Бровери и Хикмет.

Теперь Хикмет обдумывает происшедшее. Себялюбец, болезненный интеллигент, он не встревожен личной обидой, он забыл о насмешках и плевках. Его волнует единодушие толпы, ее негодующее презрение к европейскому костюму как проявлению ренегатства, измены делу нации.

Стамбул отрекся от пророка,
В нем правду древнего Востока
Лукавый Запад омрачил...

Хикмет видит во всем происшедшем еще одно проявление национального консерватизма, исступленной косности, тупой ограниченности варваров. Ему не приходит в голову мысль о происхождении этого кон-

серватизма, о легко объяснимой ярости масс, видящих в каждом европейце, в каждом турке, одетом по-европейски, представителя режима угнетения и национального террора.

Это начало политического пути Хикмета. Идейный смысл сценария состоит в том, чтобы показать те движущие силы, те социальные конфликты, которые превращают паневропейца в борца национальной революции, убежденного западника в деятеля освободительного движения.

Мотивы идейного перерождения Хикмета чрезвычайно сложны. Коротко они могут быть сформулированы так: империалистическая и гражданская война, а после Смирнские события, непосредственное участие в которых принимал Хикмет, заставили его пересмотреть свои идейные позиции, отказаться от школьных заблуждений, разобраться в сложном переплете империалистических влияний на Ближнем Востоке, понять классовую природу колониальной политики империализма. Отсюда революционный вывод, что единственный путь освобождения народов колониальных и зависимых стран — их революционная борьба.

Сценаристы, исходя из этой схемы рассуждений, принимая ее как идейный тезис в художественной расшифровке, прибегают к психологически интерьерным мотивировкам. Подготовляя разрыв Хикмета с паневропеизмом, они создают ситуацию, при которой Хикмет должен себя почувствовать сыном угнетенной нации.

Хикмет любит дочь русского посла. Он дает ей уроки и в промежутках читает стихи. После трагического происшествия на базаре Хикмет приезжает в посольство. Разыгрывается второй этап драмы:

> «Хикмет целует руку Нины. Он бормочет судорожно и страстно: «Я люблю вас, вы это знаете, от этого я грущу и мучаюсь. Уедемте отсюда, уедемте в Англию, во Францию, в Париж. Париж — город влюбленных».

Маленькую фигуру Хикмета видит из окна жених Нины — военный атташе Мишель. Он выбегает в сад, он отталкивает и оскорбляет Хикмета.

И опять капризный кинематографический случай. За решеткой сада — родители Хикмета. Они пришли к зданию русского посольства в поисках сына и они увидели сына у ног чужеземки, увидели его в минуты смятения и гнева. Как следует из сценария, в этот момент у Хикмета впервые рождается «чувство родины».

Последующие эпизоды («Уроки господина Бровери», «Маски господина Бровери», «Получеловек») посвящены развитию этой ситуации. Одержимый идеей мщения, Хикмет учится стрельбе в цель. Он вызывает Мишеля на дуэль. Тот отказывается драться с «турком и лакеем». Тогда Бровери — авантюрист и разведчик, — пользуясь ребяческой доверчивостью Хикмета, готовит покушение на Мишеля. В последнюю минуту Хикмет стрелять не решается. Но все предрассудки, свойственные этому робкому интеллигенту, теперь уже изжиты, рассеялись, не существуют. Так семейно-лирический конфликт вырастает до политического явления, до факта, определяющего самосознание Хикмета.

Сценаристы вправе итти по такому пути. Но представляется неоправданным, чрезмерно ускоренным пересмотр всей системы взглядов, которые, очевидно, весьма искренно ранее разделял Хикмет.

Если в изображении европеистского увлечения Хикмета сценаристы допускают несколько вульгарные излишества и принимают за тождество европеизм и империализм, в слове «Европа» видят синоним буржуазной культуры и не пытаются разъяснить, что необходимым условием победы рабочего класса и освобождения угнетенных народов является соединение пролетарского движения в империалистических странах с национально-освободительной борьбой колоний, то к отрицанию паневропеизма они приводят Хикмета не через империалистическую войну и революционное движение, а через посольский особняк, квартиру Бровери и бессонные ночи героя. Склонность к интимности, к мотивировке от быта, к семейной ситуации ограничивает исторический масштаб сценария, сужает его социальный размах.

В сценарии Хикмет появляется в сопровождении множества авторских ремарок. Отсутствует только справка о возрасте. Можно предполагать что ему 22 — 24 года. Возраст Растиньяка, но у Растиньяка была юность, намерения, борьба. У Хикмета нет предыстории, он вне среды и вне влияний. Человек гол, но не на голой земле, да и голизна его сомнительна. Идея паневропе-

изма, например, никогда не занимала «воистину голых» (находящихся на самой низкой ступени культурного развития) жителей Огненной Земли. Точно так же мало вероятно, чтобы новозеландские крестьяне объяснялись друг с другом с помощью таких поэтических строк:

Ведь всю ночь пока ты спала,
Ни на миг я не мог уснуть:
Все смотрел, как дивно бела
С царским кубком схожая грудь...

Родословная и происхождение героя устанавливаются с помощью поэтических улик. Хикмет интеллигент, воспитанник европеизированного колледжа; космополит, просветитель и эстет. Изучение биографии Хикмета требует навыков судебного следователя. Все ранее высказанные нами соображения о «бальзаковских инстинктах» есть результаты сопоставления данных и «обработки улик». Не таким Хикмет дан, но таким он нам представляется.

Здесь мыслимо такое оправдание. Хикмет юноша, герой у порога событий. Авторам не обязательно исследовать его идеологию на всех этапах ее развития. Но какие доводы могут быть приведены в защиту конструкции сценария, попросту отбрасывающего годы империалистической войны?

Хикмет в осенние месяцы 1914 года покидает Константинополь и отправляется на фронт. И вновь мы с ним встречаемся только в 1919 году. Пять вычеркнутых лет.

Как показать Хикмета в армии? Опять окопы, взрывающиеся фугасы, лазаретные фуры.

Обыгранная натура, не способная вызвать при усвоенных методах пользования никаких эмоций. Очевидно, Хикмет должен появиться в других ракурсах и измерениях. В каких именно? Нам думается, что, не решив этой задачи, сценаристы предпочли совершить прыжок во времени. Неизбежные пустоты биографии Хикмета компенсируются устранением ремаркистских соблазнов.

В Смирне в дни греческой оккупации мы встречаем уже другого Хикмета. Трансформация произошла исподволь, вне экрана, вне текста сценария. События подготовлены, ситуации назрели, — тогда появляется Хикмет и, движимый внешними конфликтами, совершает поступки и принимает решения, нисколько не будучи обеспокоен мотивами этих поступков и решений. Борьба идей и логика сценических фактов — так распадается биография Хикмета.

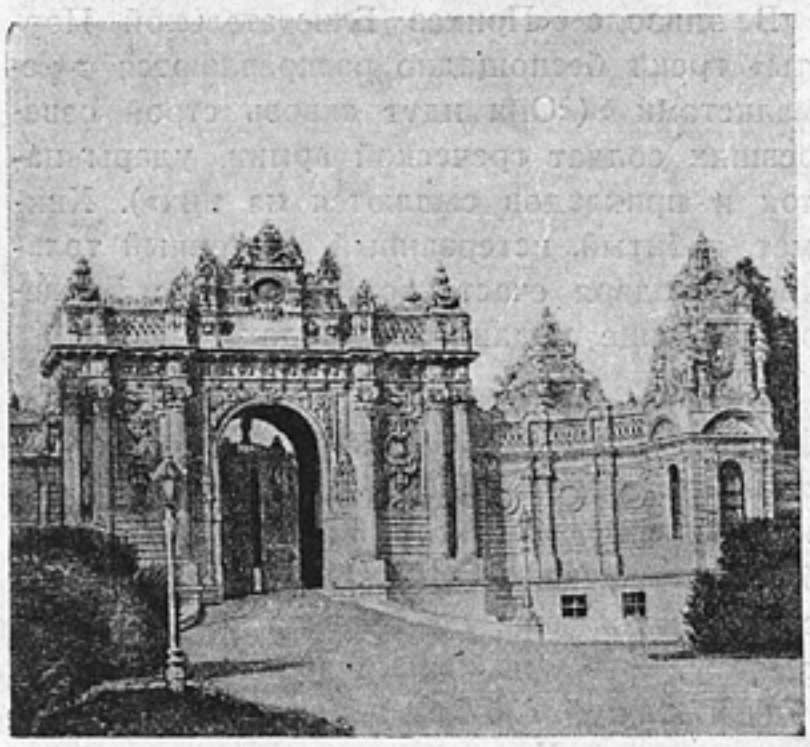
В эпизоде «Приказ Блистательной Порты» греки беспощадно расправляются с кемалистами («Они идут сквозь строй озверевших солдат греческой армии, удары палок и прикладов сыплются на них»). Хикмет, избитый, истерзанный, спасенный только благодаря счастливой встрече с Бровери, все еще медлит в выводах.

В очень осторожной и нерешительной форме он высказывает суждение об историческом уроке греческой оккупации. О необходимости вести революционную борьбу Хикмет еще не думает. Логика сценических фактов еще не привела его к этому выводу. Это несколько неправдоподобно. Идея как бы обгоняет сюжетную интригу. Хикмет представляется революционером в тот момент, когда по сценарию он еще в плену у гуманитарных иллюзий. Противоречие здесь от недостаточной четкости в понимании процессов развития интеллигента-революционера в условиях национально-освободительного движения.

Сценаристы не вполне доверяют своему герою. Они охотно соглашаются удлинить предварительный курс исторических уроков, курс, обязательный для всякого интеллигента. При этом Хикмет в известной мере теряет свои национальные черты, он становится заурядным интеллигентом, если не чеховской темой, то ее разновидностью, дряблым человеком из романов Томаса Мана.

Иллюзорные представления Хикмета в постоянном противоречии с реальным содержанием национально-освободительной борьбы. Конфликт этот в такой мере затяжной и трудно разрешаемый, что впоследствии мужественное поведение Хикмета-революционера заставляет быть все время настороже: а до конца ли ушел Хикмет от влияний просветительских, от идеологии то франкофильской, то паноттоманской?..

Портрет Хикмета недорисован. Хикмет — герой национально-освободительного движения. Он должен быть типичным его героем. Он должен действовать в типических обстоятельствах. Авторы сценария типичность часто понимают как локальность, тогда натура оттесняет историю. Показателен эпизод «Туда, в Анатолию». (Кинематографически-вводная часть эпизода сделана так, что пейзаж приобретает ту смысловую емкость, о которой говорил т. Зархи на последнем тематическом совещании



Ворота дворца у Долма Бахча

киноработников.) Начало эпизода (приглушенное, замедленное, все на придыхании) предполагает резкую смену темпа: бодрый шаг, ускоренное движение. Так оно и происходит. После сцены на кладбище, где «тишина, ночь и темные силуэты кипарисов, деревьев смерти», мы видим группу повстанцев во главе с Хикметом в пути. Через буреломы, через чащи кустарника пробирается кемалистский отряд в Анатолию, центр национально-освободительной борьбы.

Обстоятельство бесспорно типическое. Но в этой типичности нет той неповторимости, тех особенностей, которые только и создают факты искусства. Так могли передвигаться скифы, так передвигались сибирские партизаны.

Историческая принадлежность повстанцев обнаруживается только в плане костюмно-бутафорском. Задача художников сводится к тому, чтобы показать, что объединяет этот коллектив повстанцев, какие идеи руководят им, во имя чего пробираются они в Анатолию. Быть может, здесь уместно прибегнуть к индивидуальной характеристике повстанцев. Быть может, на их пути должны возникнуть какие-либо препятствия. Наконец, может быть, следует произвести расслоение в их среде и показать самые противоречивые мотивы, толкнувшие их на путь вооруженной борьбы. Пример этот частный, но характеристика эпизода с известным основанием может быть расширена до пределов всего сценария, в котором больше д в и ж у т с я, чем м ы с л я т.

Зархи и Юткевичу удалось создать образ Хикмета. Путь найден, указаны отправные точки. Но путь этот может оказаться неверным, если романтико-бытовое начало подчинит, подомнет политическое, общественное в Хикмете. Публицистичность, о которой мы говорим, это не тощая лит-фронтовская абстракция — человек-идея, герой, лишенный материальной плоти, чистая агитпроп-функция. Хикмет полнокровный реалистический образ, мыслящий, любящий, ошибающийся человек, но он п о л и т и к и для нас он важен как анатолийский мужик, в процессе революционной борьбы пришедший к завоеванию государственной власти. Э т и м и о п р е д е л я ю т с я н а ш и з а м е ч а н и я и т р е б о в а н и я.

Успех Хикмета — успех фильмы, это ее генеральная тема, но не единственная. Ц а р с к а я Р о с с и я и О т т о м а н с к а я и м п е р и я, С С С Р и м о л о д а я Т у р е ц к а я р е с п у б л и к а. — в т о р а я т е м а ф и л ь м ы.

Ценнейшие стратегические и экономические позиции Турции превратили ее в объект империалистических вожделений царского правительства. На протяжении прошлого столетия царизм вел три войны с Турцией. Адрианопольский мир (1829 г.) наложил на Турцию тяжелую контрибуцию, от Турции был отторгнут ряд провинций. Огромные расходы, связанные с ведением второй русско-турецкой войны, принудили Турцию к первому внешнему займу. Русский милитаризм, настойчиво стремившийся в завоеванию проливов, в 1877 году объявляет третью войну турецкому правительству. Под лозунгом защиты «братьев-славян» царские войска вторгаются в Турцию и заключают победный мир. Однако попытка овладеть проливами не удается.

Англия и Франция, боясь роста могущества царского империализма, энергично противодействуют продвижению русского влияния на Восток. В империалистическую войну 1914 года Россия, как явствует из опубликованный теперь дипломатической документации (см. сборники «Международные отношения в эпоху империализма» — документы из архивов царского и временного правительств, серия III, т. IV и V), вступила, окончательно договорившись о разделе Турции.

Во время войны этого не скрывала ни одна буржуазная газета. В издании «Прометей», например, вышла книжка очерков Ариадны Тырковой (под псевдонимом

Турецкое кладбище

А. Вергежский, корреспонденции эти печатались в кадетской «Речи»). Вот что писала Ариадна Тыркова:

> «Отправляясь в Турцию, как большинство русских интеллигентов, тем более северян, я очень смутно представляла себе значение проливов. Пока в марте 1912 года не увидала на Босфоре и на Золотом Роге сотни судов, нагруженных русской пшеницей, которые были благодаря закрытию Дарданелл осуждены на разорительную неподвижность... Теперь всеевропейская война наносит последние удары когда-то могущественному халифату, **вековому врагу** восточной Европы и **прежде всего России**... Теперь уже ясно, что Оттоманская империя кончена...»

«Вековые враги» 16 марта 1921 года заключили договор о дружбе и братстве...

> «Разделяя принципы братства наций и права народов на самоопределение, отмечая существующую между ними солидарность (СССР и Турция—А. М.) в борьбе против империализма, равно как и тот факт, что всякие трудности, созданные для одного из двух народов, ухудшают положение другого, и всецело воодушевляемые желанием восстановить между ними постоянные сердечные взаимоотношения, неразрывную искреннюю дружбу, основанную на взаимных интересах обеих сторон, решили заключить договор о дружбе и братстве» (из текста договора).

Так был положен предел столетней борьбе, национальной розни, экономической и культурной враждебности великих народностей. С этого момента начинается новый этап в развитии советско-турецких отношений. Как эта тема решается в фильме?

Мишель и товарищ Булыгин — два представителя двух миров. Мишель — атташе царского правительства. За несколько дней до начала мировой войны он заявляет: мы заставим Турцию воевать! Константинополь Мишель покидает в твердой уверенности, что он еще вернется «в наш Царьград»!

И он возвращается в Царьград. Возвращается белым, беглым эмигрантом. Как это непохоже на воображаемый триумфальный марш! Где они, звуки фанфар! Последыш дипломатии русского империализма гибнет вместе с общественным строем, его породившим и вскормившим. Мы помним Ми-

шеля по первым эпизодам фильмы. Офицер, жених, барин. Олицетворенное могущество русской империи. В эмиграции он быстро проходит все этапы от Пьерро в кабачке до третьестепенного филера. Судьба героя предопределена самой действительностью. Зря только в сценарии сохранены все подробности его падения. Тема Мишеля, тема гибели неприспособленного к жизни аристократа, мало поучительна и к тому же неоднократно использована в полулубульварных романах, которыми лет семь-восемь назад был наводнен наш книжный рынок.

Умирание Мишеля (он продолжает жить, но он мертв — не физически, мертв «всем существом своим») следует рассматривать не как биологическую катастрофу, не как смерть военного атташе, а как гибель и умирание класса, даже шире — как рождение Булыгина, как утверждение новых общественных отношений.

Булыгин, представитель азербайджанских рабочих, на деньги, собранные бакинскими пролетариями, привозит восставшим анатолийским крестьянам оружие. Впоследствие через десять лет Булыгин приезжает в Анкару инженером-консультантом помогать строить дороги, мосты и заводы.

Булыгин — это творчество, жизнь, будущее, Мишель — это тлен, смерть, прошлое.

Тема борьбы за новую Турцию была бы совершенно не исчерпана, если бы сценаристы не показали представителей западных империалистических держав и отечественного ростовщического капитала и чиновной бюрократии. Бровери, корреспондент «Друга Турции», и Седад, откупщик и государственный чиновник, — это персонифицированные идеи захватничества, стяжательства и хищнической частной собственности. Обе эти фигуры, быть может, наиболее удавшиеся в сценарии.

Впервые с Седадом мы встречаемся в анатолийской деревне.

> «Вот он сидит под старым пыльным платаном, ища в его тени спасения от ослепительных и неумолимых лучей летнего солнца, недвижимый и равнодушный как идол с кроткими глазами кролика и правами удава».

Развитие капиталистических отношений в феодальной Турции не освободило крестьян от ига докапиталистической кабалы и лишь придало ей денежное выражение. Введение денежной аренды и денежных налогов привлекло к еще большей зависимости от ростовщика и откупщика. Хищнические формы эксплоатации крестьянства, применяемые империализмом и его союзниками (классом землевладельцев и торгово-ростовщическим капиталом), и породили Седада. Он одновременно представитель туземной буржуазии и бюрократической государственности.

Совершенно не случайно Зархи и Юткевич так тщательно описывают его наружность. Он заслуживает окарикатуривания и гротеска. Но сценарий изображает его реалистически правдиво. Таким обыденным и следует его показать. Слепая стихия собственности, всемогущая сила денег, которые есть «видимое божество» и «вселенская блудница»,— такова сущность этого чрезвычайно значительного персонажа фильмы.

Но Седад не только ростовщик и чиновник. Он еще и политический деятель. Он активный враг кемализма, приближенный министр Блистательной Порты, сообщник агентов иностранной разведки. Трудно даже перечислить все его обязанности, все методы его борьбы. И так называемая восточная лесть (униженно он целует руку Бровери), и звериная хватка (умелой провокацией он натравливает толпу на Хикмета), и бесстрастность палача (сбор налога в анатолийской деревне).

Седад принадлежит к числу тех «низких преступников», о которых Кемаль-паша писал в одном из своих писем:

> «Никогда на земле еще не рождались люди более вредные для мусульман... и они заставили мусульманских сынов погибать на берегах Дарданелл, в горах Кавказа, в пустынях Аравии и Иемена, на полях Румынии. Они выдали желтые билеты 100 000 мусульманских женщин и девушек Константинополя» («Путь новой Тургии». Т. П, стр. 260—261).

Седад помимо всех качеств мошенника и приобретателя обладает еще способностями социального приспособления. И неудивительно, что в эпилоге сценария мы видим его рядом с Хикметом на национальном празднике. Седад остепенился, сменил вехи, бросил государственную службу и отыскал новые секреты процветания. Седады

существуют, пока будет существовать капиталистический строй.

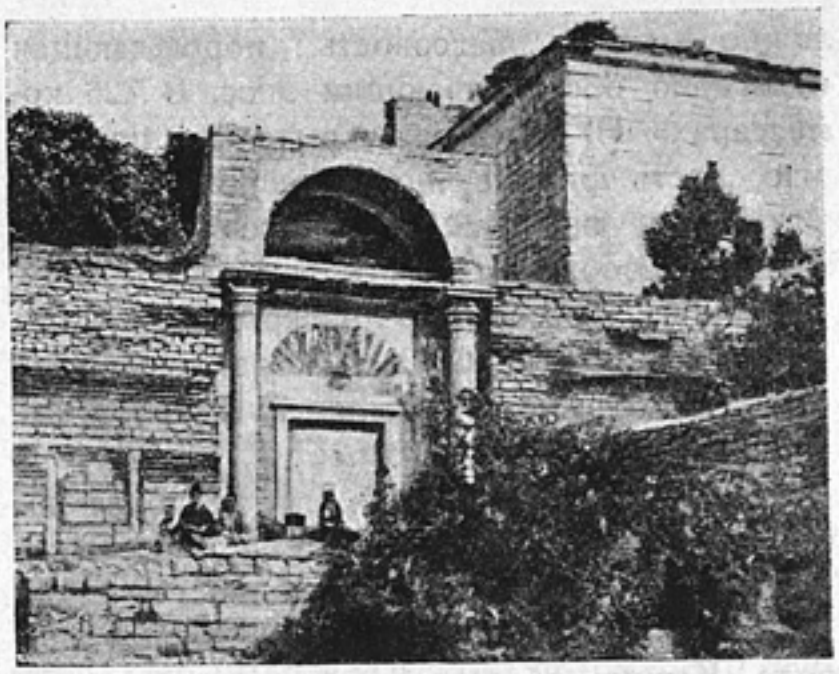
В мутной воде спекулятивных афер и международных авантюр рядом с Седадом всегда живут и Бровери. Этот колониальный разведчик может обряжаться в любые одежды—в мундир полковника Лоуренса, в визитку Базиля Захарова, в рядовой пиджак клерка—при любых вариантах он останется типичным организатором колониальной эксплоатации с мечом и крестом, с библией и водкой отвоевывающим рынки для мировых капиталистических монополий. От «хищников первоначального накопления» Бровери отличает высокая организация труда, большее профессиональное умение. Бровери отлично знает Восток, его рынки, его спрос, его политические организации. Он представительствует от крупной газетной фирмы, но это только видимость, необходимая фикция. Подлинное его призвание и подлинное занятие — капиталистическая авантюра. Он как и Седад продукт колониального режима. Но если функцией Седада было непосредственное порабощение пауперизированного крестьянства, то Бровери организатор этого порабощения в широком смысле этого слова.

Седад рядовой хищник, Бровери цивилизованный бандит. Седад идет по мелочам, Бровери играет «ва-банк». Их социальная сущность, их идеология, их конечные цели—все та же священная частная собственность, во имя которой крестоносцы отправлялись в Иерусалим и инженер Эйфель строил свою башню.

Н. Зархи и С. Юткевич разрушители капиталистических иллюзий. Они срывают маски, низвергают буржуазные фетиши и обнажают клыкастые лица врагов. Зоркие и придирчивые художники, на константинопольском базаре они видят не только цветение ковров, но и грязных анатолийских крестьян и младенцев с гноящимися глазами. Гарем в анатолийской деревне. Курная изба, рахитичные дети и тут же десятилетний муж с лицом уродца... Конец еще одной экзотической сказке!

Душистые слова. Продавец цветов на рынке разговаривает белыми стихами. Что это — фантазия местного Саади или прием рекламы? Реклама! Цветы требуют нарядной рекламы.

Конец иллюзиям, жизнь такая, как она есть, без вымысла и без прикрас. Политический и художественный смысл работы



Золотые ворота

Зархи и Юткевича в том, что они создали (должны создать) образы новой революционной Турции.

Мы, страна пролетарской диктатуры, решительно поддерживаем освободительную борьбу угнетенных масс колоний и зависимых стран против империалистов. Это, конечно, не значит, что пролетариат положительно оценивает какое бы то ни было национальное движение вообще. Мы знаем, что национальное движение может быть и реакционным. Но национально-освободительная борьба, которую вели турецкие массы, соответствует интересам страны пролетарской диктатуры.

Колонии и полуколонии — величайший резерв сил империализма и в то же время они служат величайшим резервом пролетарской революции. Уже предварительное знакомство со сценарием Зархи и Юткевича убеждает нас в том, что художники сумеют показать эти резервы пролетарских сил.

Н. Зархи сценарист и С. Юткевич режиссер хорошо известны советской кинематографии по их прежним работам. Сценарий «Человек, который не убил» произведение зрелых мастеров, отлично знающих кинематографическую форму, думающих о новых методах и путях творчества в кинематографии. Их сценарий — это значительная попытка создать психологическую фильму на трудном и ответственном материале.

Тематический размах сценария, казалось бы, неизбежно должен был привести к монументальным масштабам, к эпопейности, к так называемому большому полотну. Нет большего греха у нашей кинематографии, чем эта масштабная прожорливость, чем

ложно понятая массовость, порождающая вульгарно обезличивающий эпос. В «26 комиссарах» Н. Шенгелая пытался придать массовость фильме чисто внешними количественными приемами: многоголосицей митингов, изобилием персонажей, батальной героикой. Массовость раскрывалась как множественность. Отсюда стремление создать не образы, а живописную толпу, не характеры, а типаж.

Сценарий «Человек, который не убил» посвящен огромному революционно-массовому движению. Опасности «эпопейности» подстерегали Зархи и Юткевича в каждом эпизоде. Каким образом предотвращены эти опасности? Сценаристы отказались от портретирования событий, от музейного воспроизводства эпохи (превратно понятая массовость очень часто приводит к музейно-помпезному зрелищу, к зрелищу, лишенному социального смысла). Сценаристы деформировали документальный материал, создали рельефный исторический план и с прозорливостью больших художников на судьбе четырех героев разрешили тему сценария. К сожалению, при этом они обнаружили излишнюю приверженность к быту, к семейному конфликту, к суженно-понятому психологизму. И все же образы Хикмета, Седада и Бровери — образы объемного подтекста. Они кинематографичны, они игровые, они знают сценическое развитие и они подчинены единому замыслу киносценария. Вот почему мы вправе назвать сценарий актерским.

Попутно несколько слов об актере и режиссере в кинематографе. Нам кажется, что в кинематографии, так же как и в театре, приходит конец диктатуре режиссера. Для нас ясны особенности кинематографического творчества и важность режиссерского руководства. Тем не менее фильма психологическая, трагедийная, фильма больших характеров потребует уравнения в правах режиссера и актера.

Не в том смысле, что не понадобится более режиссерская организация, что будут устранены творческие прерогативы режиссера, а в том смысле, что актер получит более воздуха, движения его станут менее стеснительными, он перестанет быть отлично вышколенной марионеткой и превратится в подлинного художника. Сценарий Н. Зархи и С. Юткевича должен заставить наших кинематографистов задуматься над этой проблемой.

Когда читаешь литературный вариант сценария, кажется, что это материал к будущей пьесе. Легко отделяешь реплику от ремарки, видишь выходы и массовые движения, читаешь еще не оформившиеся, но уже готовые родиться диалоги. Театральный опыт обогатил кинематографическое мастерство Зархи. Может быть, даже не столь обогатил, как изменил характер и средства приема. Театральность, в хорошем смысле этого слова, Зархи выразилась в самом построении образа. Зархи ушел от внешне правдивой метафоры, от «зрительной наглядности» как высшего закона кинематографии, от мелкого наблюдательства и усердного анкетирования. У нас до сих пор еще сохранились сценарии — точь-точь полицейские протоколы. Придирчивое описательство, документирование, многословная обстоятельность. Не жизнеописание, а описание поступков, не биография, а номер сапог и ширина груди. Образ не как наглядно чувственный процесс, а как окаменевшее данное. В коллекционировании деталей, в бытовой достоверности в рвении протоколиста некоторые сценаристы видят особенность законов кинематографии. Это вреднейшее заблуждение.

С другой стороны, не менее вредным представляется и метод идеологизирования, ученого педантства, априорного познания действительности — метод, чрезвычайно распространенный в нашей кинематографии, метод, порожденный литературщиной, книжностью, отраженным и ущербным мировоззрением.

Художник познает свойство какого-нибудь предмета не из самого этого предмета, но из его понятия.

> «Сначала из предмета делают понятие предмета, потом переворачивают копье и измеряют предмет по его отражению, понятию»...

Н. Зархи и С. Юткевич вырвались из плена литературщины и натурализма. Они (поскольку это нам позволяет судить материал сценария) выступают как мужественные художники-реалисты.

М. Блейман

человек в советской фильме[1]

3. В поисках нового стиля

Реализм стал перед советской кинематографией как проблема. Стиль зародился вне этого искусства. Он был принесен как задача, поставленная литературой, он возник в результате литературных споров. Понятие нужно было расшифровать, выяснить его характерные черты и воспроизвести практически.

Но реализм требует мировоззрения. Уровень мировоззрения кинематографических мастеров и посейчас невысок. Замечательные, новаторские вещи прошедшего периода кинематографии были, как я уже говорил, результатом жадности к материалу, жадности к непосредственному воспроизведению фактов действительности, по-новому освещенных научным мировоззрением марксизма.

Тут разница, почти неуловимая на первый взгляд, разница, которая себя обнаруживает в конкретной практической работе. Это разница между мировоззрением, которое еще не пережито художником, и мировоззрением, ставшим его подлинным знанием.

Для прошедшего периода советской кинематографии метод марксизма был не столь близок, как результаты метода, как его выводы. Мастера верили, мастера сознавали правду результата, не сумев еще овладеть методом. Поэтому мировоззрение было чем-то вроде ключа, без которого нельзя было прочитать зашифрованный текст действительности. Накладывались решетки шифровальной доски, все становилось ясным — действительность шла в фильму. Но это было чуждое знание, которым пользовались как знанием, а не как методом. Это не было свое знание, предполагающее умение самостоятельно мыслить, предполагающее возможность переосмыслить любой факт действительности, найти в каждой данности, в каждой конкретности ее общий смысл, ее связь с остальными явлениями, найти то, что принято называть «типическим».

Отсюда вырастал масштаб, отсюда возникала история, как почти единственный материал искусства, явление шло в искусство целиком. Оно не было индивидуализировано. Была боязнь потерять явление, уменьшая его масштаб, отбирая в нем существенное. Отбор всегда требует метода. Метода не было. Существенное тоже не было известно. Оно было неизвестно потому, что знание, которым для мастеров кинематографии был марксизм, еще не стало сознанием. А следовательно отбор и выбор, тот процесс, который характеризует самостоятельность мышления, отсутствовал... Основным содержанием советской кинематографии поэтому стало переложение, а методом — аналогия, сопоставление.

Поэтому не удавался характер человека. Поэтому фильмы не ставили человеческой темы. Было ясно, что искусство должно отражать действительность, должно осмыслять ее, представлять ее в организованном виде. Но метод мышления был неясен. Поэтому факты шли в картинах на сопоставление, факты воспринимались художником в уже осмысленном, книжно-изученном виде. Мышление мастера было опосредствовано не только той тенденциозностью, которая является признаком всякого искусства, но и тематическим заданием, которое он сам себе ставил. Результат мышления был заранее известен. Он был задан. Поэтому вместо анализа действительности кино стало чем-то вроде игры в шарады. Решение известно. Нужно найти ход. Ход решения. «Требуется доказать»...

Отсюда возникновение «тематизма», то есть заданных предпосылок, идейных формул, возникающих еще до постановки фильмы, отсюда как следствие схематизм и рационализм этого этапа советской кинематографии.

Такой характер мышления был не только результатом доапрельской политики руководства. Он был результатом мировоззренческой слабости кинематографических мастеров, боявшихся непосредственного анализа действительности. Для начала работы им нужна была фиксированная точка отправления. Но этого было мало. Нужно было указать маршрут и результат пути.

[1] Продолжение. См. № 8 «Советского кино».

Вот почему советская кинематография была отмечена или натуралистическим, бездумным отношением к действительности, или рационализмом. Каждая деталь фильмы работала как воспроизведение основной темы, работала явно «обнажая прием». Результат был задан.

Индивидуальное выключается из такого искусства. Борьба генерализации и подробностей здесь снята. Существует только магистральная линия, взятая из действительности готовой, без отбора. Тем самым снята тема человека как типической подробности, подробности, которая может стать основным содержанием вещи.

Образная ткань картины сводилась к персонификации политических категорий. Преобладание генерализирующей линии накладывало отпечаток на изображение человека. Он персонифицировал ту или иную форму исторического процесса, он вбирал в себя всю его типичность, но был лишен индивидуальности. Значность, эмблематичность языка фильмы сказывалась в том, что человек из материала для анализа становился эмблемой, знаком события.

В этом сказывался рационализм, и недаром Эйзенштейн называл свое искусство интеллектуальным кино.

Я уже говорил о том, что знаком нового отношения к искусству, результатом пересмотра старых позиций были «Одна» Козинцева и Трауберга и «Златые горы» Юткевича.

Если «Златые горы» получили почти всеобщее признание, то «Одна», фильма более скромная и непритязательная, расколола кинематографическую критику и творческих работников. Спор об этой картине был одним из самых интересных споров в советской кинематографии. Впрочем иначе быть не могло. Так бывает всегда при появлении переломных, ставящих знак нового этапа вещей.

«Одна» была ценна, может быть, как первая в советской кинематографии попытка показа человеческой психологии, показа внутренней человеческой борьбы. В ней была поставлена серьезная проблема, проблема индивидуальных качеств человеческой личности, формируемых социальной жизнью. Это не старый мелодраматический конфликт, конфликт желания и долга. Несмотря на простоту сюжетной линии, на ее внешнюю скромность и отсутствие претензий на новаторство, картина несла на себе знак качественного отличия новой постановки вопроса от старой, менее мировоззренчески вооруженной. В этом отличие «Одной» от фильм кулешовского типа, от фильм, несмотря на свою внешнюю новизну рассматривавших действительность с точки зрения старых буржуазных о ней представлений.

На старом этапе все было ясно. Противопоставление было отчетливо. Были «архаисты» и были «новаторы». Были мастера, не сумевшие вырваться из старых дореволюционных проблем, из дореволюционного отношения к ним, и были мастера, сумевшие строить новое отношение к действительности в новых, необычных для кинематографии формах. Именно поэтому между прочим в кинематографии трудно было отделить формализм от попыток дать по-настоящему новое и отнюдь не формалистское отношение к искусству.

Спор вокруг «Одной» путал карты. Картина не была новаторской, не была «левой», но одновременно с этим в ней были какие-то черты качественного отличия от «архаических» фильм.

И неслучайно спор вокруг «Одной» при более высокой и принципиальной постановке вопроса стал бы спором о типическом и индивидуальном в советской кинематографии, о генерализации и о подробностях.

Дело было в том, что «Одна» разрешала свою проблему, максимально сузив, максимально ограничив объем материала. Это ставило проблему выбора. И тем самым проблему типичности. Недаром картину упрекали в том, что героиня не похожа, не всеми своими чертами соответствует нормальному типу советской учительницы. Недаром картину упрекали в том, что она захватывает мало событий, не обрисовывает их целиком, с исчерпывающей полнотой. Ее упрекали в том, что она мельчит тему, мельчит ее масштаб. Тут не было понимания того, что фильма ставила перед собой задачу анализом подробности дать представление о целом участке действительности. Не было понятно и то, что картина, отрекаясь от экстенсивного метода, от метода широкого охвата событий, пыталась ставить свою проблему на глубоком исследовании только одного события, сделать это событие типичным. Метод был интенсивен. И спор об «Одной» был спором о методе. Кстати, о методе, который победил.

Характерно, что «Одна» поставила актерскую проблему, поставила проблему изображения человеческого характера. В этой фильме впервые после долгого перерыва

появились сюжетная связность и герой. В ней появилась тема искусства, которую отрицал предыдущий этап, тема человеческой судьбы. Здесь эта судьба стала основным содержанием картины. Человек перестал быть скрепкой для показа событий, сюжет стал содержанием вещи из ее «композиции». Оба эти понятия слились. Все это было необычно и при отсутствии внешнего новаторства все же как новаторство ощущалось.

И характерно, что «Златые горы», фильма, стоящая на менее радикальной позиции, была принята более внимательно. Фильму «Златые горы» упрекали в подражании. И несомненно, что эта фильма во многом зависима от «Конца Санкт-Петербурга» Пудовкина, от той линии советской кинематографии, которая была охарактеризована в предыдущей статье. Но в «Златых горах» есть качественное отличие от «Конца Санкт-Петербурга», отличие, возникающее из количественного расчета. У «Одной» и у «Златых гор» разные отправные точки, но обе фильмы идут на сближение. Разница в том, что «Одна» мужественно отрекалась от своей же собственной традиции, а «Златые горы» преодолеть эту традицию были не в силах. Отсюда схематизм отдельных ситуаций «Златых гор», отсюда тематическая двойственность картины.

При внимательном анализе выяснится, что тема «Златых гор», первоначальная тема картины, была не в перерождении крестьянина. Тема картины стала ее мотивировкой. Темой была рабочая солидарность, тема более абстрактная. Но это в картине не получилось. Поэтому исторический факт поддержки путиловцами забастовки бакинских рабочих стал для картины из основного ее содержания только мотивировкой. На предыдущем этапе эта тема была бы разрешена. Метод кинематографических абстракций позволял это сделать. Но на новом этапе метод такой конкретизации абстракции еще найден не был. Поэтому фильма скатилась к психологической традиции—она стала фильмой о перерождающемся крестьянине. Одна из подробностей картины стала ее генеральным содержанием. В этом двойственность «Златых гор». Рудименты основной темы ушли в мотивировку. Так заиграли в картине часы и перестала играть забастовка.

Это было вполне закономерно. Центры переместились. Тема перерождения человека потребовала более внимательной и глубокой разработки. Подробности в «Златых горах» стали генерализацией. В картине появился герой, еще недостаточно активный, еще отмеченный чертами пассивности, характерной для «Конца Санкт-Петербурга» и «Обломка империи», но уже более подробно, чем в этих фильмах, охарактеризованный. Это было уловлено критикой. Качественное различие было зафиксировано. Так появился новый тип фильмы. Так были отмечены первые точки нового этапа в советской кинематографии.

И недостатки обеих картин — в их недостаточно радикальном переходе на новые позиции, совсем нерешительном в «Златых горах» и более отчетливом в «Одной».

Недостатки этих фильм в рационализме, в заданности результата, в дидактизме.

В «Златых горах» есть эпизод, где крестьянин, ставший рабочим, узнает в хозяине завода, которому он пришел жаловаться, помещика, который выгнал его из деревни.

Критика отмечала этот эпизод как политическую ошибку Юткевича. Говорили, что он не сумел понять отличия помещика от капиталиста. Это верно. Но нужно было разобраться, почему Юткевичу понадобилось сделать помещиком и капиталистом одновременно один персонаж своей фильмы. Тут сказалось стремление к схематической генерализации. Была боязнь неузнания. Мастеру казалось, что персонификация угнетения в одном лице даст более явную, более ясную картину этого угнетения. Хозяин символизируется. Он становится знаком идеального человека, хотя он уже и снабжен индивидуальными чертами. Персонаж вырастает в символ. Я бы мог привести еще примеры. Но мне кажется, что и этот достаточно хорошо иллюстрирует мою мысль.

В «Златых горах» сказался порок рационалистической схемы, довлевшей над всем развитием советской кинематографии. Для того чтобы сделать факт типичным, его нужно было максимально обобщить, рационализировать. Я уже говорил о боязни. Это боязнь перерыва в единой семантической линии вещи. Боязнь того, что зритель сам не сумеет обобщить два факта. Отсюда и возник заданный результат, очень точный рационалистический расчет на воздействие, но вместе с тем возникало и обеднение действительности, а в данном частном случае и ее искажение. Тождество уже было познано, но различие не отмечено вовсе.

Тут мне нужно поставить новую тему.

Дело в том, что искусство может оперировать двумя методами. Можно говорить об

Кадр из фильмы „Златые горы". Режиссер С. Юткевич

анализе действительности на основе мировоззрения художника, можно подгонять действительность под условные, ставшие традиционными выводы. Отсюда и возникает разница между искусством, образующим новые представления о вещах и людях, искусством, вгрызающимся в действительность, и искусством, оперирующим готовыми представлениями, основанными на чужом знании действительности, на знании, уже установившемся, зафиксированном и определенном.

Мировоззренческая слабость, о которой я уже говорил, не позволяла мастерам советского кино непосредственно оперировать фактами. Они работали на готовых представлениях, правильных в своей основе, но недостаточно образных, лишенных конкретности, а тем самым схематичных. А всякая схема, как известно, несет в себе черты искажения. Это становится ясным из хотя бы приведенного примера из «Златых гор». Правда, готовые представления имеют свой предел. Оперирование ими не предполагает обязательно плохого искусства. Может быть, для определенных этапов — это законный и правильный метод. Но он не позволяет дать новое знание действительности. Он снимает проблему индивидуальной типичности, он схематизирует всякое явление, с которым соприкасается. Дело, конечно, в границах этой схематизации. Схематизация «Одной», где вывод диктуется заранее всем развитием фильмы, где развитие персонажа несмотря на попытку дать его психологию несколько прямолинейно и предположено заранее, или уже отмеченный символизм «Златых гор» отличны, конечно, от таких явлений советской кинематографии, как «Слава мира» или «Просперити», где схема вконец искажает действительность, где терпит полный крах попытка строить искусство только на основании готовых представлений.

Метод перерождается в штамп.

И ясно, что метод, несущий в себе такие тенденции, не может дать развития человеческого характера, не может обрисовать человека так, как это должно делать настоящее искусство. Кстати, это метод романтизма с его условными героями, с его вечной тенденцией образовывать эстетические штампы.

Недостаток «Одной» и «Златых гор» в том, что психология героев этих картин несет в себе черты заранее обдуманного предрешенного вывода. В них есть та плохая тенденциозность, которую осуждал Энгельс.

Для характеристики переходного момента, момента самоликвидации интеллектуализма как будто следовало бы рядом с «Одной» и «Златыми горами» поставить еще одну фильму — «Путевку в жизнь».

Однако я не хочу этого делать. «Путевка в жизнь» хронологически совпадает с указанными фильмами, но по методу, по характеру своему «Путевка» явление более раннего периода.

С «Путевкой» в советскую кинематографию ворвался старый спор между Эйзенштейном и Кулешовым.

Эта картина выросла на базе тех же ограниченных представлений о действительности, что и кулешовские фильмы. Эту картину можно было бы охарактеризовать, как переделку на советский материал английского школьного романа. В ней заложены морализующие идеи, которыми руководится всякое романтическое искусство буржуазии.

На пленуме ЦК т. Сталин говорил о том, что сознание людей отстает от форм общественной жизни, в которых они живут. Часто колхозник, овладевающий методами социалистического производства, творящий

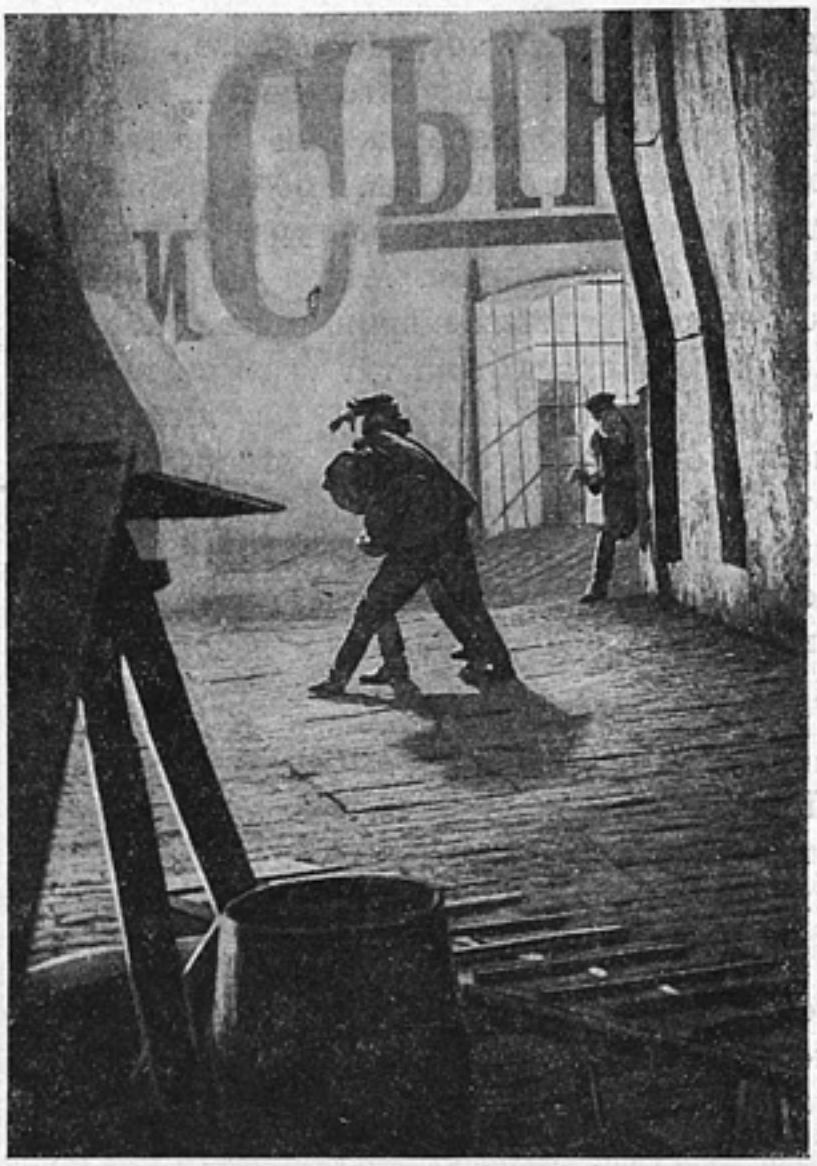
социализм, сохраняет в себе значительные пережитки мелкособственнической психологии.

Несомненно, что этими пережитками отмечены многие явления советской кинематографии. Этими пережитками отмечена работа Кулешова. Они же определяют «Путевку». Эта фильма при всей своей субъективной революционности и искренности скатывается к пережиточным формам идеологии. Беспризорность, проблема социалистического воспитания берутся в этой картине вне связи с другими элементами социальной жизни. Тема картины — повод для морализирования. Тут сквозит идеалистичность мышления автора, идеалистичность, кстати позволившая построить картину в традиционных доходчивых формах американской кинематографии.

Но успех «Путевки», чрезвычайная влиятельность этой картины определяются тем, что она на новом этапе, этапе, когда в центр внимания кинематографии стала проблема человека, была фильмой об этом человеке. В этом кажущаяся прогрессивность картины, в этом же ее отсталость. Отсталость, возникшая потому, что Экк обошел весь опыт интеллектуализма, то есть почти весь положительный опыт советской кинематографии. Он отказался от его использования. Поэтому фильма, попавшая ко времени, фильма, внешне отвечающая установкам нового этапа советского кино, оказывается для этого этапа бесполезной. Она настоятельно подтверждает правильность установок большинства мастеров советской кинематографии, но вместе с тем не может дать ничего, что могло бы быть использовано в качестве положительного опыта. Она воскрешает традиции, а не переосмысляет их.

Все это требует, конечно, доказательств, но это не в плане моей работы. Я хочу говорить о «Путевке» особо, тем более, что эта самая популярная у советского зрителя фильма снобически обойдена кинематографической теорией. «Путевка» заслуживает самостоятельного рассмотрения. О ней нужно говорить отдельно.

Тут нужно свести концы с концами, свести начало статьи с абзацами, посвященными готовым представлениям. Связь ясна. Готовые представления возникают в результате низкого уровня мировоззрения. Отсюда заданность результата. Не решаясь, не будучи в силах самостоятельно мыслить, художник оперирует традициями мышления,



Кадр из фильмы „Златые горы". Режиссер С. Юткевич

взятыми извне. Он предпочитает итти по уже фиксированному ходу мыслей, тем более, что конечный вывод тут всегда совпадает с его точкой зрения на вещь. Он только не понимает того, что этот вывод, научно убедительный, оказывается художественно неполноценным. Вот почему и ставится проблема реализма, проблема отражения действительности, в ее конкретном многообразии и проблема правды, замечательно простого и очень точного определения сущности реализма, поскольку это понятие включает в себя как непосредственность отражения факта, так и максимально глубокое и полное его осмысление.

Это заставляет по-новому оценивать все предыдущее развитие, заставляет пересмотреть оценку почти всех явлений советской кинематографии.

Вот в чем непосредственный смысл постановления ЦК о перестройке художественных организаций. Это одна линия. Линия отчетливая и ясная, линия, приведшая к возникновению тезиса о социалистическом реализме.

Перед искусством и перед кинематографией, в частности, были поставлены новые

задачи, задачи непосредственного, правдивого отражения действительности. Недаром стал вопрос об изображении центральных фигур действительности, об изображении ударника как ведущей фигуры социалистического строительства. Метод оперирования готовыми представлениями, метод абстракции, метод схематизма тут оказывается беспомощным. Обязанностью искусства, нормой его жизнеспособности становится его отношение к изображению человека, его умение найти и зафиксировать те существенно новые черты, которые привнесены в его психологию Октябрьской революцией.

Это проблема нахождения и опознания новых существенных черт действительности. Психология человека в его отношении к этой действительности становится основным содержанием советского искусства.

И нужно сказать, что этот перелом, который в кинематографии зрел уже довольно давно, до сих пор еще не завершился по-настоящему полноценной вещью. Правда, и в литературе «Поднятая целина» появилась только сейчас.

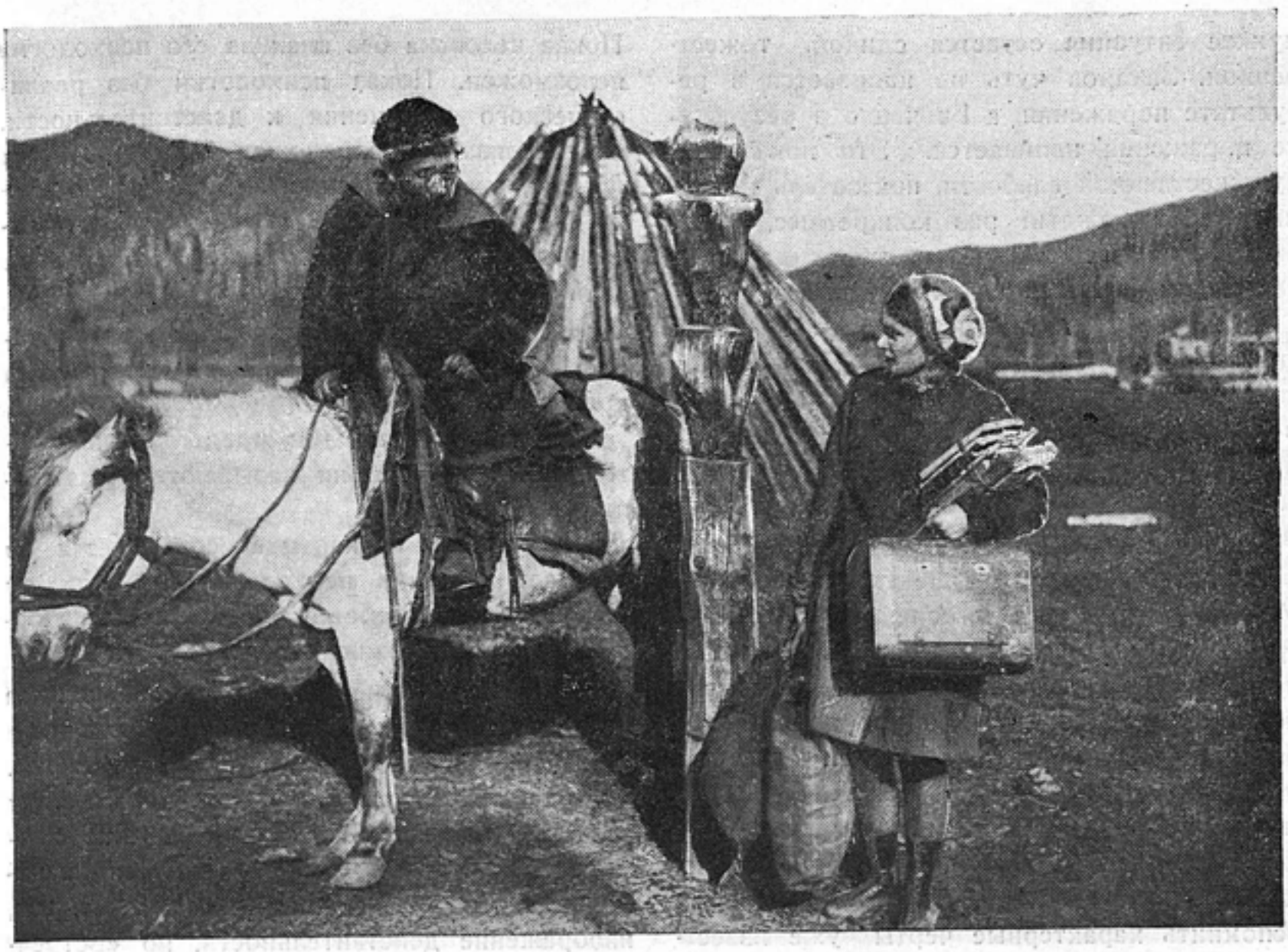
Перед кинематографией была поставлена новая тема, была поставлена тема нового человека. На эту тему, в сущности говоря, сделаны основные фильмы послеапрельского периода. Они ставят эту тему, ставят по-новому, отмечая тем самым дальнейшее развитие нового этапа советской кинематографии.

Одной из первых фильм была фильма Мачерета «Дела и люди». В этой картине, тема которой не ограничена каким-то одним лозунгом (на это указывает ее название), ставится вопрос о портрете ударника, ставится вопрос об изображении того нового человека, которого вырастила Октябрьская революция, гражданская война, эпоха строительства.

И в этом достоинство картины, в этом ее масштаб и требование серьезности для разговора о ней.

Сюжет картины достаточо традиционный. Конкуренция американца и советского удар-

После молебна. „Златые горы“. Режиссер. С. Юткевич



Приезд Кузьминой на Алтай. „Одна". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

ника — материал не одной вещи в советской кинематографии, литературе, театре. Все дело в том, что видит мастер в этом соревновании бригад. Все дело в том, как он показывает такие вещи, как энтузиазм таких людей, как ударник. И задача тут не в протокольном констатировании того, что в результате энтузиазма, соревнования и овладения техникой показаны преимущества социалистического метода работы над всяким другим, а в том, что таков социалистический метод работы, то есть что такое формирование новых людей, что такое психология нового человека.

Без углубления темы, без углубления факта до выяснения основных вопросов перестройки человеческой психологии вещь потеряет смысл.

Характерно, что в «Делах и людях» более или менее удались такие персонажи, как инженер-обыватель, и совершенно не получился герой картины ударник Захаров. Возникает это потому, что картина построена схематично. Возникает это потому, что пропущено самое главное в характеристике людей. Фильма Мачерета пытается разрешить тему уже традиционным для этой темы, даже до ее появления, методом. Фильма оперирует готовыми представлениями. Она не находит конкретных типичных черт для каждого образа. Если Захаров ударник, то он быстро и хорошо работает. Он лучше всех учится. Он даже не пьет. Но этого мало. Образ недостаточен и неконкретен.

В картине не показана специфика социалистического труда. Я уже приводил этот пример в одном месте: самый серьезный и самый решающий момент фильмы, момент конкретного соревнования бригад, момент формирования энтузиазма, подменен диаграммой, показывающей, как работают обе бригады. Вместо анализа факта дано протокольное его констатирование. А следовательно нет возможности показать и формирование человеческой личности. Личность формируется в поступках, а поступки не показаны.

Во «Встречном» был эпизод, который не вошел в картину потому, что он был уже показан в «Делах и людях». Это эпизод с зеркалом. Но характерно, что даже помимо образной фиксации на одном и том же

пункте ситуация остается единой, тожественной. Захаров чуть не напивается в результате поражения, а Бабченко в результате поражения напивается. Это показатель художественной слабости, показатель неумения найти каждый раз конкретные, индивидуальные, но вместе с тем типические черты для характеристики персонажа.

Но вернемся к диаграмме. Ее значение роковое для «Дел и людей». Американец, приехавший на стройку, решает остаться в Советском союзе. Но причины его решения не показаны. Они в диаграмме. Они подозреваются — американца захватил энтузиазм. Но если энтузиазм отдан диаграмме?..

И вместе с тем в картине удался инженер. Удался потому, что он сделан на основе традиционного, разработанного в искусстве представления. Это комический персонаж, ясный до мельчайших подробностей. Он взят в картину готовым. Захаров-ударник не может быть таким персонажем, потому что его образ — образ для искусства новый. Для того чтобы показать нового человека, нужно найти его характерные черты, а не вспомнить характерные черты уже известных людей. Поэтому вместо ударника в картине дан знак ударника, отмечено место, на котором этот ударник должен действовать. Показ человека без анализа его психологии невозможен. Показ психологии без реалистического отношения к действительности, без анализа ее невозможен также. В этом причина неполноценности фильмы Мачерета. В этом порочность метода готовых представлений. Тут нет умения, нет возможности дать характеристику.

Кинематографическая критика больна теми же болезнями, что и работы, которые она критикует.

Она больна готовыми представлениями — только в критике они называются «приклеиванием ярлычков».

Если человек в картине сомневается и страдает, картина психологична. Если он много бегает и дерется, то фильма авантюрна. Все ясно. Можно ставить отметки.

На таком отношении критики и возникла легенда о фильме «Встречный» как о начале советской психологической кинематографии. «Встречный» хвалили за психологизм. Тут все неправильно. «Встречный» нужно хвалить за постановку острой темы, за максимально правдивое, в возможностях авторов, изображение действительности, но «Встречный» нужно подробно анализировать как фильму, выявляющую многие типические ошибки мышления кинематографических

На Алтае. „Одна". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

мастеров и вместе с тем пытающуюся эти ошибки преодолеть порочным в основе методом.

Если в «Златых горах» тема рабочей солидарности, тема единства рабочего класса в конечном счете превратилась в традиционную тему перерождения крестьянина, то нечто аналогичное произошло и со «Встречным». Картина о встречном плане превратилась в фильму о перерождении старика-рабочего. Я не хочу оспаривать серьезности темы. Я только констатирую неудачу первоначального замысла, неудачу, зафиксированную в названии. Эта неудача неслучайна так же, как неслучайны такие же неудачи в «Златых горах» и в «В делах и людях». Кинематографические мастера еще не умеют ставит абстрактную проблему в конкретных образах. Конкретный образ, подробность, формирующая, или, вернее, долженствующая формировать абстракцию, не в силах преодолеть своей ограниченности. Фильма о встречном плане расшифровывается не как фильма о человеке, осуществляющем встречный план, а снижается до фильмы о человеке, где встречный только одно из сюжетных звеньев. Он назван, но не показан.

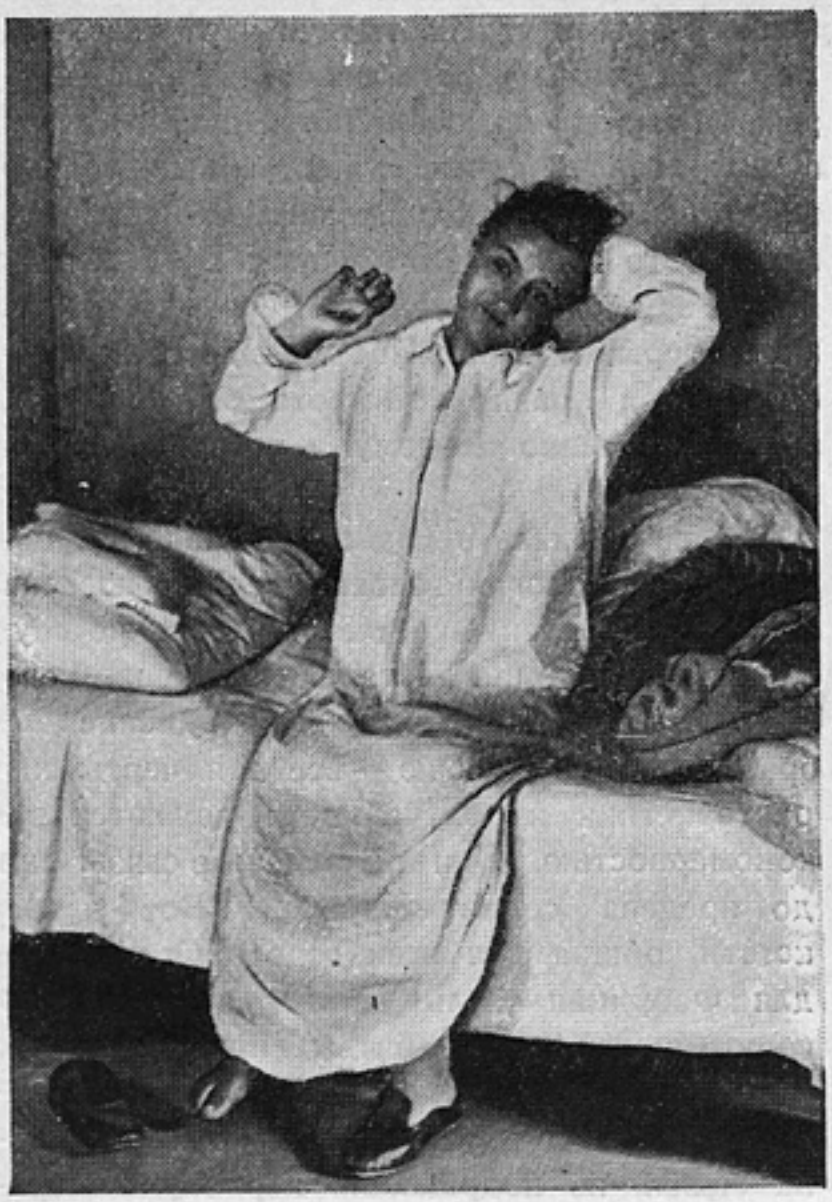
Но дело не в этом. Характеристики «Встречного», несущие в себе существенно новую тенденцию для советской кинематографии, одновременно несут в себе значительный порок.

В предыдущей статье я говорил о сюжете, говорил о том, что сюжет вещи может быть понят художником и как основное ее содержание и как скрепа для показа разнообразного материала...

Сюжетная растрепанность большинства наших фильм (я понимаю под понятием «сюжетная растрепанность» не нарушение канонических драматургических форм, а отсутствие закономерности развития, случайность его, в каком бы жанре это ни делалось) — результат недостаточно отчетливого понимания функций подробностей в формировании генерализирующей линии. Подробности эмпирически случайны. Они нарушают общую линию развития, а не помогают ей.

На этом и вырастает ложный психологизм «Встречного». Тут оказывается неумение сделать подробность элементом магистральной темы, заставить подробность перестать ею быть.

В картине есть эпизод «Белые ночи». Критика отмечала, что этот эпизод ненужен, что без него можно было бы обойтись. Это неверно. «Белые ночи» — необходимый при



Е. Кузьмина — учительница. „Одна". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

методе «Встречного» эпизод. Критика непоследовательна — она отмечает образ секретаря, влюбленного в девушку, с которой он в эти белые ночи гуляет, как положительный образ фильмы, а единственный, посвященный этой любви эпизод как отрицательный. Но критика права в том, что «Белые ночи» — эпизод раздутый, эпизод, ненужный для общего идейного развития картины, для общего хода ее мысли. Но этот эпизод — не случайность, а совершенно закономерный вывод из метода. Только он непомерно разросся, разросся, возможно, помимо воли авторов картины...

Люди во «Встречном» охарактеризованы случайными признаками. Влюбленность секретаря делает его, конечно, симпатичным. Но она нисколько не помогает уяснить его психологию. Психологическая подробность, психологическая деталь не работает на семантику. Она случайна.

Мы часто цитируем тезис о типичных обстоятельствах как норму нашей эстетики. Но мы не хотим до конца уяснить себе смысла этого тезиса.

Тут проблема отбора. Тут как раз наиболее ценное свойство реализма, заключа-

ющееся в том, что из тысячи черт человека, из сотен тысяч черт обстоятельств, в которых он находится, отбираются и приводятся в связь только самые существенные, только те черты, которые позволяют выяснить смысл того события, о котором идет речь.

Это замечательно умели делать классики литературы. В этом необычайная жизнеспособность и правдивость хотя бы Бальзака, которым именно поэтому и восхищался Энгельс.

Когда Стендаль в «Красном и белом» формирует психологию своего героя Люсьена Левена, то он снабжает его отнюдь не случайными чертами. Шатания Люсьена, его восхищение Наполеоном, его неумение выбрать себе профессию — все эти черты характеристики из случайности делаются закономерностью. Они приведены в связь. Они до предела семантизированы. Вот черта, кстати, общая для всех героев Стендаля — для Фабриция Дель Донго, начинающего свою биографию с битвы при Ватерлоо, Для Жюльена Сореля, воспитанника наполеоновского солдата, и для того же Люсьена Левен, из подражания первому императору учащегося в политехнической школе. Стендаль настаивает на бонапартизме своих героев, кстати, на бонапартизме не политическом, а психологическом. Это не случайная черта, она задана всей идеологией Стендаля. При анализе становится совершенно ясно, что бонапартизм молодых людей, мечтающих построить карьеру корсиканца,— закономерность, позволяющая Стендалю осудить изображаемое время, осудить изображаемые нравы, охарактеризовать ту пропасть, которая возникает между молодой буржуазией, стремящейся переделать мир, и одряхлевшим правительством, неспособным ответить на требования современности, где бы ни развертывались события в Париже, Милане или Парме.

Мне хотелось бы еще говорить о Стендале. Мне хотелось бы показать, как формируется характер его героев, как образуется характерная, трагическая жажда действий, взращенная этим психологическим бонапартизмом и честолюбием. Тема Стендаля, тема язвительного анализа королевской Франции, неспособной примирить с собой жаждущую политической власти молодую буржуазию, находит свое полное выражение в образах его героев. Они не персонифицируют политическую идею писателя, а в психологической своей конкретности становятся индивидуальными выразителями человеческого типа эпохи и тем самым основных ее движущих сил.

На эволюции героя французского романа можно проследить эволюцию молодой буржуазии, достигающей зрелости и становящейся дряхлой. Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан — это не только эволюция французской литературы, но и эволюция героя этой литературы. История героя молодой буржуазии находит свое полное отражение в психологических характеристиках, данных этими писателями.

Он мельчает, этот герой. Он рождается, как Жюльен Сорель, как человек, всеми своими силами пытающийся сделать большую карьеру в безвременьи. Потом этот герой приобретает имя, скажем, Люсьена де Рюбампрэ у Бальзака. Он уже страдает атрофией политического чувства. Он уже немного безволен. В нем можно уже провидеть растерянного и ни на что неспособного Фредерика Моро из «Сентиментального воспитания» Флобера. Но этот же Люсьен Сорель прототип прохвоста и авантюриста, делающего политическую карьеру через женщин,— «Милого друга» Жоржа Дюруа у Мопассана.

Я меньше всего хочу заниматься здесь историко-литературными исследованиями. Тем более, что я говорю общеизвестные вещи. Но мне кажется, что из классической литературы можно понять метод образования подлинной характеристики, формирования типичного характера в типичных обстоятельствах.

Еще только один пример. Пример из замечательного романа, к сожалению, мало теперь читаемого Гончарова. У нас слишком увлеклись Толстым. Обломов с его гиперболизацией лени — показатель того, как психологическая черта (а что может быть более индивидуально, чем обломовская лень?) становится типизирующей чертой эпохи. Обломов не просто ленивый человек. Просто ленивый человек еще не тема искусства. Лень фигурирует в романе Гончарова как типичная черта упадка дворянства, как его деморализация и психологический результат его гибели. Трудолюбие Штольца— психологический контраст успешно развивающейся буржуазии. Все это общеизвестно, но это нужно напомнить, потому что мы забываем об опыте искуоства, забываем о том, что какие-то методы уже найдены и нам нужно их осознать и пользоваться ими, преодолевая их. Лень, которая становится чертой класса,— это результат подлинно реали-

**Вверху: Новоселье. „Встречный".
Режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич**

**Внизу: Сцена в вагоне. „Дела и люди".
Режиссер А. Мачерет. Оператор А. Гальперин**

Захаров учит управлять краном. „Дела и люди". Режиссер А. Мачерет. Оператор А. Гальперин

стического наблюдения действительности, результат умения художника найти в действительности подлинные и существенные ее черты и вместе с тем умение эти черты дать не абстрактно, а в конкретной образности.

Такая наблюдательность, такой отбор существенных черт — результат анализа действительности, а не заданного готовыми представлениями к ней отношения. Тут сила мышления художника, умеющего обойтись без подстрочника, умеющего отобрать типичное и, осмыслив, показать его. Это результат отказа от готовых представлений.

Такие черты типичности неспособен найти никто другой, кроме мастера реалистического изображения.

Пьяный машинист. „Дела и люди". Режиссер А. Мачерет. Оператор А. Гальперин

И если подумать, то будет понятно, что (я прошу простить мне рискованное сравнение) перед Мачеретом или Эрмлером и Юткевичем ударник, человек, воспитанный новыми общественными условиями, предстоит так же, как Жюльен Сорель предстоял Стендалю или Растиньяк — Бальзаку.

В образах литературы также фиксировалось существенно новое в общественных отношениях, как это существенно новое предстоит для фиксации в образах кинематографии.

Я не требую от авторов «Встречного» образной силы Бальзака. Но я сравниваю метод, и сравнение приводит к тому, что если Бальзак, например, умел показывать типического человека, найти типичные черты его характера, то Эрмлер и Юткевич во «Встречном» этого еще не умеют.

Я возвращусь к белым ночам. Любовь секретаря коллектива не дана в картине как конфликт. Она не влияет на ее развитие. Она не несет в себе существенных черт для развития идеи-вещи. Это орнамент. Характеры «Встречного» орнаментальны. Во «Встречном» идет борьба наблюдения над действительностью, накопления реальных ее черт с готовыми о ней представлениями. Борьба разрешается тем, что реальные черты, как орнамент, ложатся на схему. Секретарь коллектива во «Встречном» — схематический персонаж. Он не думает, у него нет конфликта. У него нет ни политической, ни психологической проблемы. Он прямолинеен и действует схематично. Но он орнаментирован любовью. Заданное отношение, отношение, сформированное как представление об идеальном секретаре, орнаментировано несущественными чертами. Я не хочу сказать, что любовь не может быть типической чертой секретаря партийного коллектива крупного предприятия, но эта любовь данной сюжетной концепции не нужна. Однако ее нельзя выкинуть, потому что персонаж потеряет все свои живые черты. В этом слабость характеристики. Живые черты несущественны, они не работают на магистральную тему. Это орнамент. Это деталь, семантически не закрепленная. Так модернисты в архитектуре приделывали к железобетонным зданиям колонны, которые ничего не держали. Они, конечно, не нужны. Но это считается красивым. Так, кстати, образ секретаря и поняла одна из передовых «Киногазеты».

Клайнс и переводчица. „Дела и люди". Режиссер А. Мачерет. Оператор А. Гальперин

И характерно, что во «Встречном» совершенно не получился образ комсомольца Чуточкина, образ, который должен был быть одним из основных образов фильмы. Для него не нашлось места. Вернее, не нашлось возможности его орнаментировать. Поэтому он ходит по картине, как схема. Его не удалось оживить, как это удалось сделать с секретарем, который оживлен жаргоном, ничего не характеризующей сценой с папироской, сценой с водкой. Все эти его поступки в картине роли не играют, не входят в сюжет — они не закономерность, а орнамент.

То же самое относится и к Бабченко. Правда, он дан более подробно. Но его психология также иллюзорна, также случайно орнаментирована.

Характерно, что центральная сцена картины, сцена перелома, когда Бабченко начинает понимать, что для осуществления встречного надо перестать пить, не получилась. Бабченко ходит по заводу с черным знаменем, что кстати выпадает из общего стиля фильмы. Истерика Бабченко ничем не подготовлена, ничем не мотивирована. Мотивировка перелома — в отношении Бабченко к встречному плану. Но отношения не дано. Поэтому перелома нет. Есть только его видимость, видимость, основанная на сюжетной необходимости перелома.

Люди «Встречного» заданы. Они не взяты из действительности, а сформированы на основе заранее заданного о ней представления. Тут не было риска не найти существенного. Существенное было взято заранее. Подробности пришли позже. Но они не вошли в картину. Арифметическая задача о путешественнике не нуждается в описании его лирических черт.

В этом неполноценность картины. В этом ее конфликт, конфликт между непосредственным ощущением подробностей и изготовленностью основной темы.

И характерно, что следующая значительная после «Встречного» фильма «Окраина» Барнета также упрощенно, но уже с другим результатом решает все ту же проблему генерализации и подробностей. Если «Встречный» мыслит примирение этой противоположности в орнаментации случайными подробностями основной темы, то

Маня. Арт. Е. Кузьмина. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Кириллов

«Окраина» ограничивается только накоплением подробностей.

Конечно, было бы неправильно обвинять «Окраину» в безыдейности. Но идея фильмы загромождена подробностями. Она затуманена ими.

Они заслоняют основную тему. Вот пример — начало картины. В городе забастовка. В городе разгон демонстрации — традиционная сцена советской кинематографии — сцена-цитата: лошади скачут на людей, люди разбегаются. Сцена индивидуализирована. Введена живая деталь. Один из героев фильмы ухаживает за девушкой и играет с ее собакой. Девушка в фильме встречается еще один раз, когда герой уходит на фронт. Больше она нигде не фигурирует. Если задать вопрос, зачем она нужна фильме, то выяснится, что эта подробность призвана уже не орнаментировать, а заслонить тему — тему забастовки. Забастовка дана как характеристика положения. Дана в готовом о ней представлении. Характер героя дан не в его отношении к забастовке, а в его отношении к посторонним вещам. Это, конечно, возможно. Но получается раскол — конфликт между генерализирующей темой и подробностью, которая ее заслоняет. Подробность оказывается важнее.

Это не случайный пример. Это пример, характеризующий метод «Окраины». Люди в фильме охарактеризованы побочными обстоятельствами — веселостью, жизнерадостностью. Это не существенные черты, потому что в них не сказывается отношение героя к действительности. Поэтому люди охарактеризованы статично. Их взаимоотношения с окружающими даны вне развития. Человек работает, уходит на фронт. Возвращается революционером. Это закономерность, но закономерность не показная, а подразумеваемая. Ее показывают в кульминациях. А как человек на фронте становится революционером — неизвестно. Показаны взрывы. Это тоже цитата. Человек веселый, в этом смысл его характеристики. Тут возникает проблема думающего героя. Возникает проблема, давно решенная в литературе. Я не хочу сейчас говорить об Эйзенштейне. Мы не видели его последней работы. Но мне кажется, что выставленный им тезис о внутреннем монологе—заявка на глубинный показ человеческой психологии, на показ ее в существенных чертах, а не в случайностях.

У Барнета дан эмпирический человек. Если на прошлом этапе советская кинематография зачеркивала человеческую характеристику, то Барнет ее фетишизирует. Для него она—основное. Это своеобразный формализм живого человека в отличие от вещного формализма прошлого этапа. Психология персонажей не работает на общую идею вещи. Идейное напряжение дано в схематических, нарушающих общий стиль картины эпизодах. Сапоги на заводе и сапоги на фронте. Богатение хозяина. Эволюция студента. Но это в картине мелочи. Однако парадоксальность в том, что в этих мелочах основное ее содержание.

Генерализация принесена в жертву подробностям. Примирение, синтез не найден. Он неудачно разрешен во «Встречном». От него отказывается «Окраина».

В этом как ее достоинство, так и ее опасность. Достоинство в характеристике живого человека. Опасность в эмпиризме, в бездумности, в отказе от семантизации человеческой психологии.

От этого и необычайная клочковатость картины. Отступления, все время заслоняющие основную линию, этакие психологические аттракционы лишают фильму закономерного развития. Сюжет и в кино, и в литературе, и в драматургии не есть нечто заданное. Характерно, что только вещи, базирующиеся на готовых представлениях, сохраняют внешнюю стройность сюжета. Он исчерпывает их идейный стандарт. Истинно реалистические, истинно новаторские вещи всегда строятся на нарушениях канонических сюжетных линий. Но в этих нарушениях есть закономерность. Такова закономерность вещей Толстого. Такова закономерность шекспировских хроник. Они растрепаны внешне. В них как будто нару-

шается единство сюжетной линии. Но сложный ход мысли, захватывающей все новые и новые пласты действительности, не может уложиться в рамки традиционного развития. Вещь обретает стройность, но не традиционную, а свою собственную. Поэтому, если романтическая литература выработала мелодраму, то реалистическая выработала хронику.

На одном из диспутов в АРРК Л. Трауберг вспомнил замечательную фразу Бен-Джонсона. В предисловии к «Варфоломеевской ярмарке» Бен-Джонсон писал, что эту пьесу будут упрекать в сюжетной неряшливости. Но он уже написал сотни пьес, где показал свое умение строить сюжет. Он хочет писать теперь так, как ему нравится, так, как ему подсказывает изучение действительности. Он не хочет воспроизводить схему.

Понятие сюжета — сложное понятие. И если Гегель писал, что форма вещи есть закон ее построения, то в искусстве мысль, развитие, движение мысли художника — единственный закон построения. Мысль, ее протяженность рождают форму. Отсюда и возникают единственные привычные для определенных эпох способы выражения, их стилистика..

Клочковатость «Окраины» — результат недостаточной ясности мысли. Подробности, заслоняющие основное развитие, подробности, как принцип, вырабатывают принцип построения или, в данном случае, отсутствие этого принципа. И это порок не только «Окраины». Это порок «Встречного», порок «Дел и людей», порок большинства картин.

Типичность человеческого характера ставит его в типический конфликт. Так возникает закономерность. Так возникает связность сюжета, отражающая закономерность развития человеческой психологии. Сюжет приносится не извне, а возникает как необходимость, как ход мысли, как доказательство. Характер строит сюжет.

Так возникает реализм. Так возникает образная система, строящаяся на типизации явлений действительности.

Я очень бегло и очень кратко просмотрел в трех статьях поэтику человека в советском кино. Мне, кажется, удалось наметить закономерность борьбы и развития. Мы находимся на новом этапе, этапе, когда должна родиться подлинная реалистическая советская фильма. Фильма, достойная

Забастовка. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Кириллов

того, чтобы называться фильмой социалистического реализма. Все развитие советской кинематографии подготовляет появление этой картины. В чем же должны быть ее существенные черты?

Необычайно трудно говорить о том, чего еще нет. Это впрочем не значит гадать. Советская кинематография дает материал для прогноза.

Она многому научилась у интеллектуализма. Она научилась у него кинематографическому языку, предельной семантизации каждого кадра фильмы, пониманию основ кинематографической речи. Советская кинематография многому научилась у фильм последнего этапа, у фильм, отмеченных тягой к реализму. Срывы и неудачи в изображении центрального образа нашей действительности, образа ударника, образа большевика, кажется мне, научили советскую кинематографию, или должны

Сапожная мастерская. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор В. Кириллов

ее научить, пониманию того, что такое типичность, что такое показ общего в индивидуальном.

Борьба генерализации и подробности в советской кинематографии должна привести к пониманию того, что это мнимые противоположности. Подробность должна быть поднята до уровня генерализации. Человеческий характер как основа кинематографической поэтики должен быть изображаем как характер типический, то есть отмеченный наиболее существенными, наиболее характерными чертами, которые действительность формирует в человеке. Я не написал об «Очень хорошо живется» Пудовкина, потому что эта фильма не вышла на экран. Но эта фильма как раз подчеркивает мою мысль. В ней человеческое поведение оторвано от действительности. Тем самым человек становится гиперболически психологичным и перестает быть способным отражать те процессы, которые в действительности происходят.

Подлинный реализм начинается с мировоззрения, а оно вооружает критерием, позволяющим отбирать существенное и отметать то, что не нужно. Фраза Пушкина о глуповатой поэзии неприменима к советскому искусству. Нам нужно искусство умное, то есть, искусство, стоящее на самом высоком уровне мировоззрения и умеющее этим мировоззрением пропитать каждую подробность своих произведений. Тогда они станут стройными. Тогда они будут полностью отражать действительность. Тогда они станут правдой.

P. S. В этой работе я обхожу работу Довженко. Это не потому, что для меня неясно колоссальное значение этого мастера для советской кинематографии. Но работа Довженко не укладывается в мою статью. Эволюция Довженко настолько своеобразна и настолько стоит особняком в советской кинематографии, только изредка сталкиваясь с основными ее устремлениями, что становится поэтому особой темой. Я не писал в этой работе о «Звенигоре», «Арсенале» и «Земле». Поэтому я не хочу писать здесь об «Иване». М. Б.

Рабочий момент. Съемка бури. „Потомок Чингис-Хана". Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня

Г. Козинцев, Л. Трауберг

„БОЛЬШЕВИК“

отрывки из литературного варианта сценария

ПРОЛОГ

В темноте бьет двенадцать часов.

Открывается панорама петербургских улиц, безмолвных и безлюдных в новогоднюю ночь.

Держась за фонарь, восклицает подвыпивший обыватель:

«Милостивые государыни и милостивые государи! Разрешите поздравить вас с наступившим новым годом!»

Вместе с порывом ветра, взметнувшим снег, пронеслись несвязные восклицания, крики и смех, звон бокалов, бой запоздавших часов.

Спят в ожидании седокоз лихачи с лошадьми, покрытыми сетками; на углах стоят городовые; дежурные дворники сидят в подворотнях.

У ворот одного из домов сидит дворник, похожий на рождественского деда; водрузив на нос очки, он размеренно читает в «Петербургской газете» новогодние пожелания знаменитых особ:

«Чего желает известный депутат Пуришкевич? Пуришкевич желает, чтобы в наступающем году Россия избавилась от жидовского племени.

Чего желает звезда оперетты В. В. Кавецкая? В. В. желает, чтобы уродливый танец «ой-ра» сменился более изящным.

Что пророчит автор оккультных романов Крыжановская-Рочестер?

Год пройдет под астральным знаком Козерога, что каббалистически сулит миру мир и порядок».

Пронесся ветер, с ним снег и далекие смех, шум, обрывки традиционных восклицаний: «С новым годом!.. ...астьем!..»

Все заглушил донесшийся с вокзала гудок ночного поезда.

Полупустая платформа; снег превращен ногами прошедших в грязь, в ней тускло отражаются фонари; где-то устало фырчит паровоз.

Проходят последние пассажиры. Прокатилась, громыхая, тележка. Протяжно гудит паровоз.

На платформе, не торопясь, прошел один из последних пассажиров, в плохом пальто, в калошах и в сибирской шапке с ушами.

Он вышел на воздух и взглянул на площадь. Как будто все знакомо ему и—давно не видано.

Никаких впрочем переживаний не отразилось на лице приезжего; он мельком взглянул на стоящего у вокзала городового и пошел по петербургским улицам.

Хруст снега сопутствует его шагам; потом приезжий вошел в многоэтажный дом, во двор и в парадную, поднялся по лестнице.

На площадке третьего этажа приезжий остановился: стали слышны заглушенные крики, смех, музыка. Приезжий позвонил.

Через минуту раскрылась дверь.

И сейчас же громко зазвучал рояль, в сплошной полупьяный шум слились хохот и возгласы; из комнаты в переднюю высыпала куча гостей, усыпанных конфетти, обвитые серпантином дамы, девицы, юноши выбежали навстречу звонку, возбужденно восклицая:

«Гости приехали! С новым годом, с но...»

И осеклись.

Слегка занесенный снегом, мокрый и грязноватый, в калошах и в куцом пальто стоит в передней непонятный гость.

Из комнат особенно триумфально звучит вальс, мелькают пары танцующих, и чей-то неистовый голос кричит:

«Шанжэ во дам! Ту ле монд а гош!»

Пробираясь вежливо меж гостей, в переднюю выходит сам хозяин; модный ли он литератор, юрист или врач — трудно понять: смокинг, усыпанный кружочками конфетти, украшает его фигуру, рьяно блестит манишка, на растрепавшихся волосах лихо сидит бумажный колпачок, лихо торчит вперед седоватая бородка.

Хозяин, щуря глаза, посмотрел на пришедшего, потом удивился, вгляделся потом, узнал, побледнел, остановился; в правой руке у него чуть задрожал бокал с вином.

«Ту ле монд а друат!»

Неистовый крик и громыхание педалей, мелькают все оживленнее пары, все гости помчались обратно из передней в комнаты.

Хозяин и пришедший остались одни в передней.

Поставлен бокал на столик под зеркалом, закрылась дверь в комнаты, вальс стал глуше, хохот удалился.

Два человека стоят в передней друг против друга, зеркало наклонно отражает их фигуры, и вешалки, заполненные шубами и пальто, и пол, усеянный калошами.

Пришедший дружелюбно и даже радостно глядит на хозяина. Глухо звучит рояль.

Тогда хозяин достал из заднего кармана брюк портсигар, открыл, хотел взять папиросу и не взял. И вдруг быстро, почти со злобой, и в то же время растерянно, говорит невнятным, свистящим шопотом:

«Ты бежал... Да... Но — прости... Ты не знаешь... Все изменилось... Я отошел... Никого, ничего... Впрочем, если тебе деньги... ночлег...»

«Ура!» загремело из комнат, хозяин обессиленно и облегченно вздохнул, внезапным движением протянул бывшему товарищу папиросы.

Приезжий слегка, сухо поклонился, сделал неуловимый жест отказа, прозаически поправил калоши на ногах, повернулся и пошел.

Хозяин секунду стоит; может быть, он что-то забыл, что-то упустил. Он слышит, как открылась дверь, как закрылась дверь. Он бросился к двери.

И лихорадочно быстро запирает ее на ключ, на цепочку, на крюк, на засов.

Улица, тишина, пустота. Чуть хрустит снег под ногами приезжего.

Он подошел к одному из домов, поглядел на номер, вошел.

Подымается по мрачной безмолвной лестнице; у какой-то двери остановился, позвонил, подождал и вновь позвонил.

Некоторое время нет ответа, потом раздался лай собаки, повернулся ключ в замке, открылась дверь: на пороге женщина, щека которой повязана платком; женщина держит на шнурке отчаянно лающего мопса.

В лае не слышно слов приезжего, но тут лай поунялся, женщина, враждебно, с мукою глядя на пришельца, простонала:

«Господи! Что вы будите людей по ночам. Жил у меня такой, только уже год как повесился...»

Мопс дорвался до лая, лай преследует вышедшего на улицу человека, лай не удаляется, а становится громче, словно где-то дружно отозвались псы.

Человек в калошах, человек, друзья которого струсили и изменили, соратники которого покончили с собой год назад, идет по улице, мрачный и поколебленный в своем спокойствии.

На минуту январский ветер взметнул снег, снег пронесся мятелью, в мятели прозвенели бокалы, загремело «ура», далекий смех и очень далекие протяжные восклицания:

«С но... го..! С но... счас..!»

Проплывают зеркальные окна, сверкающая витрина с фальшивыми бриллиантами Тэта, книжная витрина («Санин», «Санин», «Санин» и «Ключи счастья»), витрина гастрономического магазина: мертвые поросята, окорока, бутылки.

Проплывают ворота, холодные, равнодушные, занумерованные дома, в которых празднуют новый занумерованный год.

Из ворот какого-то дома выходят люди; раздается женский смех и оживленный говор.

Первыми вышли и прошли мимо приезжего, смеясь и болтая, двое молодых людей: девушка, просто одетая, не то курсистка, не то учительница, белозубая, большеглазая, веселая, и студент, в легком пальто, розовощекий, дурашливый.

И, увидав эту прошедшую мимо девушку, приезжий остановился сразу, широко раскрыв глаза, обалдев на минутку.

Уже из тех же ворот вышли гурьбой и другие — студенты, курсистки, хохочущая, бестолково орущая молодежь, гурьбой они пошли в разные стороны.

Тогда приезжий встрепенулся и бросился вслед за первой парой.

Он обогнал всех прочих, он почти бежит по тротуару. И добежал.

Парочка остановилась. У студента развязался шнурок ботинка, он нагнулся, поправляет.

Девушка стоит рядом, весело и равнодушно оглядывая улицу.

Приезжий остановился в десяти шагах от девушки и смотрит на нее — напряженно, выжидательно, с надеждой.

Взгляд девушки, безразличный, чужой скользнул по приезжему и — ушел в сторону.

Тогда растерявшийся, содрогнувшийся от обиды человек, тихо, но внятно говорит :

«Наташа!»

Девушка удивленно повернулась, удивленно посмотрела на окликнувшего ее человека, посмотрела так, словно никогда и нигде не встречала она такого.

Студент крикнул: «Есть!», поднялся, и девушка весело взяла его об руку, они пошли дальше, уходя от незнакомца.

Он стоит, оглушенный, немного согнувшийся. Его не пускают на порог, друзья его повесились год назад, его не узнают на улице.

Он пошел назад. Может быть, впервые в эту пьяную, новогоднюю ночь, среди петербургских домов со светящимися окнами, на снежных, уже оживившихся улицах он ощутил усталость, холод, одиночество.

Он наткнулся на кого-то; раздался визгливый голос:

«Дурак»!

Он отшатнулся на мостовую — и загремели копыта по мостовой, пронесся грозный окрик лихача:

«По-берегись!»

Он вновь пошел по тротуару. Мимо промчались, взметая снег, сани; в санях сидит военный, он обнимает хохочущую женщину, и женщина, потрясая муфтой, счастливо и пьяно кричит улице, домам, случайному прохожему в калошах:

«С новым годом! С новым счастьем!»

Возле парадной какого-то особняка легли два каменных, мокрых, блестящих льва. На секунду воцарилась тишина.

Приезжий подошел к одному из львов, машинально сел на его спину, опустил голову, сидит.

Потом раздался торопливый хруст снега, человек поднял голову.

Запыхавшаяся, раскрасневшаяся от бега девушка в простом пальто быстро подходит к той же парадной, садится на другого льва и, полувосторженно, полувозмущенно глядя на приезжего, еле отдышавшись, говорит:

«Какая же я вам Наташа, когда я уже полгода как Мария Андреевна».

Ошеломленный, окаменевший, наподобие львов, человек глядит на девушку, не дыша.

И вдруг, с силою хлопнув себя по лбу, негромко, но яростно и радостно восклицает:

«Дурак! Старый дурак! Конспиратор! На улице — подходить!!!»

Девушка качает головой, но глаза ее сияют. Человек напротив оглушительно хохочет, забыв обо всех друзьях, которые изменили, обо всех, кто покончил счеты с жизнью.

И девушка тоже не выдержала, захохотала, тоненько хохочет, и совершенно ни к чему угрожающе бьют копыта лошадей по мостовой, и орут неистово лихачи:

«Эй! По-бе-ре-гись!»

В шеренге ворот стоят и не спят дворники в огромных шубах, высматривая, оглядывая, наблюдая.

На углах улиц застыли отборные городовые; шинели их, усы их и бороды, в мокром снегу, блестят устрашающе.

И девушка, которую мы будем называть Наташей, внезапно оборвала смех и, быстро оглянувшись, сказала приезжему деловито и радостно:

«Ты приехал во время. Сегодня заседание».

ТАК БЫВАЛО: ПОД ВИДОМ НОНОВОГОДНЕЙ ВЕЧЕРИНКИ СОБРАЛИСЬ НА ОБЪЕДИНЕННОЕ ЗАСЕДАНИЕ СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТЫ ПЕТЕРБУРГА — БОЛЬШЕВИКИ И МЕНЬШЕВИКИ.

Пронесся снег, пронесся шум, и — нет снега, нет шума.

Небольшая комната.

Человек десять-двенадцать сидят в этой комнате, в креслах, на кровати, на диване, один стоит у окна, двое сидят за столом.

Без пальто, без шапки с ушами, в простом костюме, стоит перед столом человек, бежавший из Сибири, и очевидно, окончив длинную речь, негромко и устало он говорит:

«Так думали я и товарищи в ссылке. Так я хотел бы начать вновь работу».

Он сел. Тяжелая пауза.

Председатель, седоволосый, с молодым лицом, переглянулся с кем-то из сидящих на диване.

Стынут на столе, на подоконнике стаканы с чаем, раскидан хлеб, стоит одинокая бутылка с вином; кажется, что не собрание здесь, а новогодняя вечеринка.

Но все сидят молча, угрюмо.

В углу раздался женский тихий кашель, кашлянула в волнении и оборвала кашель сидящая там Наташа.

И вдруг сидящих прорвало.

Кто-то вскочил и в бешенстве замахал рукой, заорал, заметался, брызгая слюной, путаясь в словах — почти ничего нельзя понять.

Сейчас же эхом отозвались еще двое-трое, присоединившись, перебивая друг друга.

В воздухе зазвучали отрывки негодующих фраз:

«...Опять в подполье! Авантюра!.. Фанатики! К порядку!..»

Человек, бежавший из ссылки, переводит глаза то на одного, то на другого.

Волнуется Наташа, не выдержала, что-то закричала, а что — тоже не понять.

Седоволосый человек застучал рукой по столу, задрожали стаканы, седоволосый напрасно призывает к порядку.

Внезапно один из сидящих на кровати побагровел и, мощным басом перекрывая прочих, завопил:

«Я протестую! Товарищ Поливанов говорил прекрасно... Надо понять!..»

Седоволосый человек, с беспокойством поглядел на обладателя баса, энергичнее застучал.

Но шум лишь усилился, стало ясно, что двое или трое из присутствующих очутились в одном лагере с приезжим, с Поливановым, и с Наташей, против всех остальных.

Крики наполнили воздух, и вдруг смолкли, ибо от окна послышалось грозное, до всех донесшееся, зловещее предостережение:

«С-с-с!»

Все поворачиваются по направлению к окну.

Человек, там стоящий, настороженно глядит через окно на улицу.,

Внизу, на улице, привлекая внимание стоящего у окна человека, прогуливается джентльмен в котелке, с бычьей физиономией. Он прогуливается подле афишного столба, делая десять шагов в одну сторону, десять шагов в другую.

Некоторое время в комнате царит тишина. Предостерегающе повисла в воздухе рука человека у окна.

Потом — не выдержал кто-то — едва слышный злобный шопот последовал из какого-то кресла:

«Мало было заграницы, теперь из Сибири хотят руководить...»

Опять тишина, опять напряжение, и чей-то не менее злобный шопот ответствует:

«Врешь... Мы разве не говорили?»

Председатель в мимическом отчаяньи замахал рукой, призывая к порядку.

Но уже кто-то вскочил и почти беззвучно, всю силу гнева передав лицу и рукам, закричал, что надо иметь голову на плечах, что надо видеть новую эру, новый расцвет, и уже несвязно, мистическими заклинаниями, полетели слова «...Дума... Трибуна... Парламент... Конституция...»

Тут один из сторонников Поливанова громко и свирепо отхаркнулся и такое произнес насчет конституции, чего и не стоит понимать.

Немедленно негодующие шопотные крики, огласившие воздух. Вновь разгорелся неистовый спор.

Человек у окна волнуется, призывая к тишине, глядя на улицу.

Там джентльмен прогуливается — десять шагов в одну, десять шагов в другую сторону, поглядывая влево и вправо, и вдруг бычья морда расцвела.

Дамочка с крутыми бедрами появилась, подплыла, задрав нос; обладатель морды снял котелок, приложился к ручке.

Человек у окна повернулся к сидящим, издал характерное чмокание и весело махнул рукой.

И все улыбнулись.

Тогда председатель воспользовался моментом.

И встал.

Негромко, но очень внятно, почти лениво, немного иронически, он говорит, заключая собрание.

Он выражает радость, что испытанный революционер, товарищ Поливанов успешно бежал из царской ссылки... вернулся в Петербург, который так нуждается, и так далее...

Он сожалеет, что товарищ Поливанов на такой долгий срок был оторван от города, от партии, от рабочего класса, почему и не мог с достаточной ясностью представить изменившуюся ситуацию.

Он заявляет как руководитель объединенного комитета, что с тактикой товарища Поливанова, раскалывающей объединенную социал-демократическую партию, он резко не согласен.

Он заверяет, наконец, всех товарищей, что линия нынешнего большинства партии на

отказ от подполья, от авантюр, от нелегальщины, на работу в Думе, на объединение всех революционных сил страны остается неизменной.

И, вдруг разозлившись, повернувшись к Наташе, он, потрясая рукой, обрушивается на еще до сих пор вопреки постановлению Комитета несвернутую типографию большевиков, выпускающую возмутительные листовки.

Он обвел всех взглядом, ясно говорящем о конце.

Все подымаются с места, расходятся.

Наташа и трое других защитников Поливанова сидят, немного подавленные. Поглядели на Поливанова, он сидит спокойно и прилежно доедает кусок хлеба.

Только они и седоволосый председатель остались в комнате. Хозяин немного неуверенно посмотрел на Поливанова.

Тот встал, стряхнул крошки, одевает пальто, сует ноги в калоши и вдруг с яростью поворачивается к хозяину и кричит:

«Ситуация!.. Конституция! Парламент!... Хорошо-с, подеремся и в Думе, и в обществах, и в районах! А насчет прочего, я тебе прямо говорю: на-кось, выкуси! Подпольная работа будет существовать! Типография будет существовать! Ты думаешь, большевиков в городе не осталось? Найдутся, а если нет, появятся! Наташа... Тьфу, Мария Андреевна, пошли!»

Хозяин так и остался стоять, позеленев от злости и не высказав своего гнева.

И один за другим пролетают по улице лихачи, развозя пьяных, орущих весельчаков; орут лихачи:

«Посторонись!»

«С новым годом»—ревут пьяные. «Ура!»—ревут пьяные, городовые отдают честь и рыщут глазами, ищут крамольников; дворники с поклонами выпускают гостей, забирают чаевые и гремят:

«Па-акорнейше благодарю!»

Держась за самый низ фонаря, восклицает упившийся обыватель:

«Милсивые сдарыни и милсивы сдари! Шите здрать с и... и... одом!»

На скрещении улиц, в нише, образованной входом, стоят большевики:

«Прямо к нему и иди ночевать! А утром — за дело!»

Потом четверо человек — трое мужчин и девушка уходят.

Поливанов остается один.

Он поправил калоши, закутался в куцое пальто, ибо усилился ветер.

Уже брезжит рассвет.

Поливанов идет по улице.

Остановился возле афишного столба, с любопытством посмотрел на плакаты кафе-шантанов, на объявление театра Коммиссаржевской. На секунду — профессиональная привычка — поглядел назад, на пройденный путь.

В двадцати шагах от него закуривает папиросу человек в котелке и в приличном пальто.

Поливанов чертыхнулся и энергично пошел вперед.

Вот перед ним какие-то ворота. Они открыты. Он взглянул, припомнил, обрадовался и нырнул в ворота.

Через минуту к воротам подошел человек в котелке. Улыбается.

Поливанов нырнул из других ворот и сейчас же пробежал в парадную.

Ждет, не выйдет ли кто из ворот.

Но никого нет, и успокоенный Поливанов ухмыльнулся, даже сделал попытку засвистать какую-то мелодию и пошел дальше по улице.

Дошел до угла, из-за угла навстречу ему, слегка розовея после бега, вышел человек в приличном пальто; человек, приятно улыбаясь, снял котелок и негромко, но прочувственно сказал:

«Старому большевику-подпольщику — с новым годом, с новым счастьем!..»

Тогда товарищ Поливанов фаталистически вздохнул и не менее любезно сказал:

«Господину сыщику — почет и уважение!»

Сыщик, не скрывая сияния на лице, театрально играя котелком, говорит:

«Вы понимаете, господин Терентьев.. впрочем, нет, Евлахов... извините, ведь теперь вы не товарищ Семен...»

Человек в калошах с полным восхищением смотрит на сыщика; сыщик, растроганный восхищением, кланяется и в том же фамильярном тоне сообщает конфиденциально и как бы с сожалением:

«Видите ли, надо очистить город, ибо его величество на-днях возвращается из Царского Села...»

Поливанов вздыхает и говорит:

«Я всегда думал, что для нас двоих — меня и Николая Второго — Петербург немного тесноват.

Кому-нибудь надо уступить; так и быть, на этот раз уступлю я...»

Сыщик благодарно кланяется.

Поливанов наклоняется, чтобы поправить калошу, и вдруг с быстротой юноши сдернул калошу с ноги и калошею звонко ударил сыщика по лицу, ошеломив его, и с яростью набросился на него.

Оба свалились в грязь и душат друг друга, катаются по тротуару, но сыщик оказался сильнее, он очутился сверху, во рту у него засверкал свисток, тревожный свист огласил рассветные улицы.

И уже бежит издалека, хватаясь за кобуру, городовой.

Поливанов лежит на земле, тяжело, но спокойно дышит, а сыщик, комфортабельно сидя на нем, утирает пот и говорит торжественно и триумфально:

«Зачем вам спорить, уважаемый? Ведь, прямо скажем, бороться вам нечего: партийная организация в Петербурге разгромлена. А если таких молодчиков, как вы, изъять, то ее и не будет. Вам же спокойнее. Поэтому от всей души поздравляю вас — с новым годом, с новым счастьем!»

часть первая

Жили-были три товарища

Гулкий, трескучий марш, отжариваемый на дребезжащем пианино, сопровождает великолепное зрелище.

Государь император Николай Второй неестественно быстро проходит перед бесчисленными шеренгами серых, однообразных солдат.

Толстые и нетолстые генералы, министры в сюртуках и цилиндрах, дамы в феерических шляпах быстро, почти подпрыгивая, следуют за царем.

Потом Николай Второй, и солдаты, и министры растаяли, спешно вынырнули иные персоны, иные формы, замелькали на экране президенты Фальеры, и орлеанские девы, и голландские наводнения, и грандиозные пожары в Баварии.

Аккомпаниаторша в очках выбивает максимум грома из разбитого пианино.

Небольшой сарай, именующийся рабочим синематографом, наполнен людьми, как бочка сельдями; люди сидят на скамьях, тесно прижавшись друг к другу, не отрывая глаз от экрана, и дыхание неслыханного для такого помещения количества людей звучит так громко, что едва не заглушает марша.

Парни, в праздничных потрепанных рубашках, девушки, жалко и претенциозно одетые, изредка старые, морщинистые рабочие наполняют зал и жадно поддались вперед.

И серые, изможденные лица кажутся еще более томительными в широком луче света, прорезывающем деревянный сарай.

Скамья за скамьей, старухи, девушки, дети.

Скамья за скамьей, и вот скамья, на которой сидят три парня и девушка, толстая и жеманная девушка с обильными щеками и крохотным, задорным носом.

Парни сидят, окружая ее влюбленным кольцом, и надпись знакомит:

ТРОЕ ПАРНЕЙ РАБОТАЛИ НА ОДНОМ ЗАВОДЕ, ЛЮБИЛИ ОДНУ ДЕВИЦУ И БЫЛИ У НИХ РАЗНЫЕ ХАРАКТЕРЫ И ИМЕНА: АНДРЕЙ...

Красивый, плечистый блондин, постоянно улыбающийся и показывающий белые зубы, сидит по правой руке девицы.

... МАКСИМ...

По другой стороне от девицы сидит тощий парень, с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос; он влюбленно глядит на девицу, чаще, чем на экран, он вздыхает умильно и мечтательно.

... ДЕМА...

И третий — сидит рядом с Андреем, невысокого роста, круглоголовый, с явно крестьянским зачесом волос; он особенную возбуждает симпатию наивным, ребяческим лицом и радостным взглядом глаз, прикованных к экрану. Экран очаровывает его тайной движения как бы живых царей и министров, трескучий марш потрясает его восторгом. Марш этот внезапно сменился вальсом: на экране появились дамы от Пакэна, в цветных диковинных туалетах, дамы необычайно изящно и томно поворачиваются во все стороны.

Девушки в зале презрительно хихикают, парни отпускают циничные шуточки, но вальс настраивает всех лирически.

Максим вздыхает и берет жесткую руку девицы в свои жесткие руки, и девица оставляет свою руку в его руке, но Максим

не знает, что делать с этой рукой, несколько недоуменно смотрит на руку, деликатно пожимает ее и вздыхает.

Дамы грациозно поворачиваются, не путаясь в длинных платьях, и Максима вдруг осенило. Он воровато подымает девичью руку к своему сердцу.

И тут раздался дружный вой, сотни ног затопали по полу, зазвучал пронзительный свист.

Лента порвалась; в зал дан свет.

Максим, застигнутый врасплох, выпустил руку девицы. Но никто не обращает на него внимания, в том числе и девица.

Зал наполняется шумом разговора, смехом, перекличкою.

Теперь ясно видны лица людей рабочей окраины, лица, потные от давки и напряжения; люди, томясь, моргая от яркого, после тьмы света, поедая гнилые яблоки, ждут диковинного зрелища, на час вырывающего их из быта.

Трое парней сидят подле девицы, она обмахивается бумажкой.

И младший из трех Дема, еще хмельной от возбуждения, поворачивается к девице и пылко спрашивает:

«Любите вы, Мария Ивановна, марш?»

По его сияющему лицу видно, что он-то марш обожает.

Девица жеманно отвечает вопросом:

«М а р ш?»

И вдруг, как будто это очень смешно, залилась кокетливым смехом.

Лицо Андрея выказывает другие волнения и чувства: он словно весь еще в промелькнувшем перед ним вихре дам и кавалеров, мягких кресел и пышных зеркал.

Напряженно глядит перед собой и вдруг упрямо, почти яростно восклицает, ударив себя кулаком по колену:

«Так буду же я мастером! Инженером буду! Не зря учусь! Выйду в люди, Марусичка, на вас женюсь, счастливые будем! Вся жизнь передо мной — как на ладони!...»

Девица польщена пылом соседа, но, кокетничая, переспрашивает:

«На ладони?»

И, вновь прыснув, жеманно отвернулась к Максиму.

Максим очень обрадовался, он тоже хотел сказать пышную речь, тоже хотел высказаться, но тут раздался общий вой нетерпенья:

«Мишка, крути!»

И Максим, вдруг ободренный криками, облапил девицу и прижал ее к себе.

Девица мгновенно обиделась и полушутя, полусерьезно толкнула парня.

Хохочут прочие, а девица величественно и томно говорит:

«Какая же вы мне пара. Простые, что ни на есть рабочие... Вот я в газете роман читаю, про Антона Кречета... Ах, что за герой! Красавец, разбойник и скачет на коне. За Антона Кречета я бы вышла!..»

Растерянный и злой сидит Максим, и приятели хохочут над ним, и вдруг сделалось темно и смех стал всеобщим, весь зал захохотал, Максим даже вздрогнул от испуга.

На экране появился маленький и потешный Глупышник, и сейчас же тысяча невероятнейших несчастий обрушилась на него, началась знаменитая погоня с приключениями и бесконечными падениями, зал затрясся от хохота.

Особенно рьяно хохочет Андрей, задыхающийся, счастливый, хлопающий себя по коленям.

Потом отходит все дальше смех; выход из кино; кончился сеанс, и публика высыпала на улицу.

Улица — лучшая на окраине — освещена тусклыми фонарями; свет фонарей мерцает в лужах и в грязи; по грязи шлепают взад и вперед парочки, прогуливающиеся в воскресный вечер.

Где-то вблизи с треском взлетают пробки из бутылок, методически булькает жидкость — винная лавка поблизости.

Кто-то вдалеке поет расчудесную пьяную песню.

Трое парней и девушка вышли на улицу. Они хохочут, еще переживая гримасы Глупышкина, и Андрей даже пытается, не без успеха, пройтись поподкою кинокомика.

Он натыкается на что-то, подымает подкову и, сияя, оглядывает улицу; фонарь и лужи улыбаются ему; подкова сулит счастье; вся жизнь, как на ладони.

Небрежным усилием мускулов он сгибает подкову, и Маруся заохала, прижимаясь, приятели хохочут завистливо.

Смех украшает воскресную улицу, фонари кажутся яркими, воздух по особенному свеж, и молодые рабочие с жадностью вдыхают его.

Они привычно проходят мимо спящего в луже человека; они смехом отвечают на зрелище дворника, тащущего в стороне волочащуюся в грязи уличную девицу, приговаривающего:

«Ну, же, ну ты!»

И толстая девушка умиленно вздохнула, полураскрыла объятия, как бы готовая заключить в них весь мир, и мечтательно воскликнула:

«Ах, если бы каждый день было воскресение!»

НО НЕ КАЖДЫЙ ДЕНЬ БЫЛО ВОСКРЕСЕНИЕ.

Сзывая рабочих, гудит завод, и через заводские ворота входят промозглым, туманным утром сотни низеньких и высоких, разнолицых и сливающихся в полчище металлистов.

Сонные, невеселые, неуверенные в себе, в работе, в завтрашнем дне проходят в цеха рабочие.

И в числе прочих, еще смеясь — вчерашний вечер в памяти,— фыркая, замолкая и вновь, разражаясь гоготом, входят в цех плечом к плечу три друга — Андрей, Максим и Дема. И Андрей ходит походкой Глупышкина, смеша других и себя.

Цеха уже пущены в ход, люди становятся к станкам.

Андрей, посмеиваясь, довольный собою, рассеянно открывает свой ящик с инструментами. И присвистнул озадаченно: в ящике инструментов нет.

Андрей обвел глазами цех, почесал затылок. Потом пошел влево, там раздался его голос, спрашивающий об инструментах, пошел также вправо, вернулся к станку, и, комически улыбаясь, стал добросовестно шарить, вспоминать, отыскивать.

А тем временем цех работает, и в цех для утреннего обхода пожаловал мастер, толстый, румяный мужчина, с бравыми усами.

Все подтягиваются. Мастер обходит станки, неторопливо, с шуточками.

Кое-кто из рабочих подобострастно смеется в ответ на шуточки, кое-кто кланяется и мастер, польщенный почетом, совершает путь, отпуская все более и более бесцеремонные и грубые шутки.

Его не смущают злобные, волчьи взгляды, которыми провожают его другие, не кланяющиеся и не хихикающие рабочие.

Однажды он только поморщился, проходя меж станков: в ответ на его ревизующий начальственный взгляд дерзкой гримасой ответил высокий, голубоглазый рабочий средних лет.

Мастер остановился и особенно строго взглянул на рабочего, тот пренебрежительно отвернулся, и мастер, выпучив глаза, посопев, проглотил обиду и пошел дальше.

Утешение ожидало его почти сейчас же.

Бородатый рабочий, явно из деревни, нестриженный, низко поклонился всесильному мастеру и, оглянувшись, пальцем поманил его; мастер, сдвинув брови, пошел однако.

За станком — естественный темный уголубежище, и в убежище этом бородатый рабочий, с подмигиваниями и поклонами, передает мастеру гостинец в лукошке — жена из деревни привезла роскошного гуся.

Мастер расцвел и даже зачмокал от удовольствия.

Мастер пошел дальше, вернув себе хорошее настроение, вновь, пошучивая, понукивая, посмеиваясь.

Но на его несчастье в пути подвернулся брусок. Мастер споткнулся, мастер лихо упал, не хуже Глупышкина.

И Андрей, чей станок рядом, увидев это падение, не мог удержаться от хохота.

А тем временем лукошко упало, гусь выскочил из лукошка и гогоча пустился наутек.

Андрей еще громче хохочет, восхищенный комическим приключением, забыв про неприятность с инструментами.

Гусь пойман кем-то из услужливых рабочих.

Мастер поднимается обозленный; усы его топорщатся от боли и от обиды.

Все еще смеющийся Андрей попадается ему на глаза; мастер сурово смотрит на Андрея; Андрей перестает смеяться.

И, вспомнив об инструментах, немного жалобно говорит мастеру:

«Беда, Степан Яковлевич, не знаю, куда делись инструменты...»

Сбоку стоит рабочий, протягивающий гуся мастеру. Повернулись, любопытствуя, работающие у соседних станков.

Мастер смахнул пылинки с пиджака и холодно взглянул на Андрея.

Андрей застыл, сам не зная отчего испугавшись.

Повернувшись, вытянули головы трое молодых парней, работающие сбоку.

Мастер сказал веско, определенно и бесповоротно:

«Добра не жди! Завтра же вышвырнем, как вора!»

Тишина. Застыл Андрей.

Непромко ахнул один из трех парней на станке сбоку.

Мастер принял из рук рабочего гуся, гусь жалобно крякнул.

Рабочие расступились, исподлобья глядя на мастера.

И мастер прошел дальше.

Андрей стоит с разинутым ртом, даже не пытаясь переспросить.

Вдруг понял слова мастера, сперва залился краской от гнева, потом ребячески улыбнулся и пожал плечами. Повернулся к еще стоящим рабочим и немного неуверенно сказал:

«Что ж он врет... С ума что ли спятил?»

Но рабочие мимически чертыхнулись, махнули рукой и разошлись по своим станкам.

И цех снова работает.

День сменился вечером. Гудит прощальный заводский гудок.

Через темный заводской двор проходят к воротам рабочие; в темноте глухо раздаются чьи-то одинокие голоса, чья-то перекличка.

У входа в заводскую контору стоят трое приятелей; все трое растеряны, все трое подбадривают себя улыбками, покашливанием, словечками.

Грохоча копытами о камни, подлетела к конторе лошадь с дрожками.

«Тпру!» закричал кучер и осадил лошадь у самого носа Демы.

Парни шарахнулись.

Из конторы вышли два инженера, один поважнее, другой помоложе. Они идут к дрожкам, и тот, что старше, отрывистым голосом внушает другому:

«Главное, чтобы все сияло... Его высокопревосходительство любит, чтобы все сияло...»

«Понимаю, Валериан Иванович!»

Подталкиваемый друзьями, Андрей выступает вперед, кашлянул.

Один из инженеров уже уселся, другой поставил ногу на подножку; оба нетерпеливо повернулись к рабочим.

Андрей сказал, волнуясь:

«Господин инженер, у меня инструменты пропали, а мастер обзывает вором... Как же...»

Не дослушав, поморщившись, торопливо усаживаясь, инженер перебивает:

«К мастеру, к мастеру обратитесь... Мастер лучше знает...»

И сейчас же кучер цыкнул, лошадь вырвалась, инженеров тряхнуло на дрожках, и дрожки покатились к воротам.

Трое парней стоят, пораженные, молчаливые.

А по двору, открыто держа гуся подмышкою, шествует мастер.

Он поровнялся с парнями, они почтительно кланяются, мастер еле ответил и прошел.

Парни секунду поколебались, затем пошли вслед за ним, рядом с ним, и Андрей, стараясь улыбнуться, заговорил:

«Степан Яковлевич!.. Вы верно шутили...

Какой же я вор».

Мастер остановился вдруг и парни остановились. Мастер строго посмотрел на парней, словно хотел что-то сказать, но ничего не сказал и пошел с гусем дальше.

Теперь Максим, идя сбоку, заговорил с убедительностью, с мольбой:

«Может, он вам чем не угодил... Так он у нас дурак...»

«Дурак!» — сокрушенно соглашается Андрей.

Максим продолжает очень убедительно:

«Инструменты мы вернем, только вы не сердитесь...»

Снова остановка. Снова ничего не сказал мастер. Снова все пошли.

И Дема, с глазами почти полными слез, спросил:

«За что парня губите? Ведь не вор он!»

Мастер остановился, побагровел от злобы, а уже рядом ворота. Мастер посмотрел на всех троих, сказал кратко и голосом, не допускающим возражений:

«Вор!»

Гусь, полузадушенный и недовольный, издал свой гусиный крик.

Мастер прошел в ворота, скрылся в темноте.

Стоят трое парней, может быть, у них кулаки сжимаются, может быть, слезы подступают к горлу.

А за их спиной собираются, подходят ближе, останавливаются рабочие.

Впереди стоят три парня, работающие на станке рядом с Андреем.

Один из них, курносый, белобрысый, с сочувствием смотрит на Андрея, говорит жалостливо:

М. Король

„Первый взвод“ [1]

5

Тов. Бродянский подбирает эпизоды к диалогам. В основе у него диалог, эпизод же он пригоняет к диалогу, как пригоняют обмундирование. В первую очередь т. Бродянский намечает количество идей, а чаще всего фраз, которые он считает нужным ввести в сценарий, потом он их размещает в определенном порядке. На диалогах построены почти все эпизоды: патриотическая манифестация, уход на фронт, окопы, помещик Таракотин. Тов. Бродянский собирает своих героев только для того, чтобы дать им возможность высказать парочку сентенций из Войтоловского. От диалога к диалогу, от одного публицистического аргумента к другому «движутся» герои «Первого взвода». Герои эти даже не «полпреды идей», а просто словоохотливые говоруны. Вся жуть газовой атаки понадобилась т. Бродянскому только для того, чтобы дать возможность Бобрику поговорить насчет бутылочек с жидкостью. Точно так же, как и бунт против кашевара поднят т. Бродянским для того, чтобы позволить себе поцитировать Пушкина и перефразировать его.

Такой метод в оборонной фильме еще пока живет безбедно. Представьте себе подобное творчество «на материале», как говорят, невоенном — что получится? Сразу будет заметно, что это не художественное произведение, что это раскадрованная статья. В оборонной фильме существует баталия — можно десять минут палить из пушек и кричать от боли, страха, показывать переползания и т. д. Иначе говоря, эпизоды боя, взятые сами по себе, вне зависимости от фабулы вещи, от образов героев, могут дать некоторый суррогат драматургического напряжения. С одной стороны — сцены разных баталий, с другой — «выдержанные» диалоги. Получается «Первый взвод».

[1] Продолжение. См. № 8 «Советского кино».

(Окончание См. стр 51.)

«Куда же ты теперь денешься, Андрей? Что с тобой сделают? Дадут волчий паспорт, нигде не возьмут, подохнешь...»

Рабочие безнадежно глядят в ворота.

Из конторы вышел служащий; помахивая тросточкой, он пошел к выходу.

На него обратились все взоры; и внезапно высокий голубоглазый рабочий сплюнул и громко выругался.

«Сволочи! Людей за собак считают! На тачку бы их и на помойку!»

Служащий с тросточкой услыхал слова, повернулся. Секунду смотрит на группу рабочих, затем поманил пальцем высокого рабочего.

Но другие молча сдвинулись вокруг товарища.

Служащий обиделся и приятным баритоном сказал:

«Вывозили на тачке, да извольте-с поглядеть, сами куда попали!»

Вдруг лицо его стало неприятным и грозным. Он помахал тросточкой, повернулся и ушел. Рабочие злобно опустили головы, стали расходиться.

Голубоглазый снова яростно плюнул, взял Андрея за рукав и словно хочет повести за собой.

Но тут небольшого роста, аккуратный, седенький рабочий рассердился и накинулся на высокого:

«Куда тащишь? В тюрьму тащишь? Стой! Я тоже за свободу страдал, только поумнее тебя... Нечего парню с завода уходить, пусть идет требовать закона, теперь у нас — конституция... Дума... Пусть идет к адвокату, тот ему все объяснит!..»

И Андрей обрадовался, вырвался из рук голубоглазого и вдруг, приободрившись, ухарски воскликнул:

«Правильно! К адвокату! На моей стороне закон, я себя покажу!»

И рабочие разошлись, а трое наших героев, поправив шапки, торжественно двинулись. Напутственно прозвенела где-то песня и ушла.

Конец первой части

Тов. Бродянский не одинок. Он только наиболее ярко представляет огромное большинство оборонных сценаристов. В «Первом взводе» собрано все отрицательное этого «метода». Именно поэтому мы так резко оцениваем сценарий «Первого взвода», не щадя т. Бродянского. Было бы большой несправедливостью так бичевать автора за неудачу, если бы она была отдельной творческой неудачей одного т. Бродянского. Вся беда в том, что «Первый взвод», к сожалению, явление далеко не случайное. Тов. Бродянский до сих пор продолжает свои ошибки превращать в добродетель, в принципиальную позицию.

Против этого мы выступаем и будем выступать со всей резкостью и суровостью. Иначе мы не выберемся из той трясины, в которой находится оборонно-художественная кинематография.

Оборонный сценарий — продукция второго сорта до тех пор, пока он делается по методу т. Бродянского. Ряд оборонных сценаристов показывает процесс борьбы, но совершенно не освещает ее причин. Показывают, как люди дерутся, убивают и калечат друг друга, но избегают объяснения этой драки.

Художник поставлен в положение человека, который должен быть и тактиком и бойцом. Он должен сочетать в себе спокойствие штабиста и командующего со страстностью и пафосом рядового бойца.

Высшее командование рассматривает военные операции как боевое задание, которое необходимо наиболее тщательно выполнить. Карта, циркуль, учет своих сил и сил противника, учет всех условий и средств — вот что требуется от командующего. Рядовой боец капиталистической армии подходит к бою иначе. Меньше всего для него бой стратегия. У нас боец сам участник стратегии и всех замыслов командования. Смысл боя ему известен. У них боец — исполнитель чужого замысла, рискующий во имя этого замысла своей жизнью.

Бой, взятый вне целей борьбы, — просто патология. Сложность состоит в том, что надо связать частную операцию — бой — с политикой и стратегией. Нельзя рассматривать голодовку революционеров в тюрьме вне борьбы, нельзя показать самый факт голодовки — люди лежат, изможденные голодом, они впадают в бред, мучительно озираются и все же выбрасывают пищу — и не показать, ради чего они это делают. Можно дать научное описание состояния человека, переносящего длительную голодовку, можно рассказать о состоянии его желудка, печени, сердца, нервной системы, а мы все-таки не поймем, для чего стоило месяцы переносить такие муки. Но как только мы узнаем, что это революционер, который ведет борьбу, нам станет понятен и смысл голодовки.

Или взять рабочую манифестацию в царской России, избиение людей казацкими нагайками как физиологический процесс хождения и избиения — значит ничего не понять в объективной действительности. Можно создать художественное произведение на тему о голоде или избиениях, но оно нам ничего не объяснит о самом главном: почему эти явления происходят.

Толстой создал художественное произведение, в котором чрезвычайно ярко показал умирание, но он не отрывал этой смерти от социального. Безысходность смерти Ивана Ильича — явление не только биологическое, но и социальное.

Люди умирают — это неизбежно. Но если смерть сделать лейтмотивом в искусстве, публицистике, науке, тогда она заслонит собой жизнь. «Смерть Ивана Ильича» сильнее жизни, она ее отстраняет. Здесь Толстой полностью смыкается с попами. Он помогает отвлекать трудящихся от жизненных задач, от борьбы против угнетателей, от борьбы «за лучшую жизнь, за социализм». Иван Ильич заслоняет все. Какой смысл в социализме, когда неизбежен конец Ивана Ильича? Церковь во все времена умело пользовалась и пользуется этим мотивом смерти. Жизнь — суета сует, человек — прах. Стоит ли задерживаться на проблемах жизни при такой неумолимости смерти?

Произведения искусства, выпячивающие смерть, обнажающие ее как основную суть, подобно «Смерти Ивана Ильича» помогают буржуазии в отвлечении и разложении масс.

Муки умирающего человека, взятые вне социальных проблем, а просто как муки одинокого человека, умирающего и не имеющего выхода,— жуткое явление. Агония человека — ужас. Страшен факт смерти, мучителен для живущих. Представим себе, что в течение целой части на экране талантливый актер показывает умирание. Это вызовет подавленность зрителей. А именно этого не надо. Основной лейтмотив — это жизнь, борьба за жизнь.

Полковник.—Арт. Малютин. „Первый взвод". Режиссер В. Корш. Сценарий Б. Бродянского

Для укрепления жизни, для борьбы за социализм нужна не подавленность, а жизнерадостность, воинственность, бодрость. Это не лакировка, не тенденциозность, а привлечение искусства на службу пролетарскому государству, на службу социальному перевоспитанию.

Голый показ ужасов войны, смерти — стопроцентный пацифизм. Смерть в ее психофизиологическом виде, даже во имя подвига вредна. Самое главное — избегать индивидуалистической трактовки смерти. Иван Ильич Толстого лучшее выражение идеи индивидуалистической смерти. Наша цель не смерть, а утверждение жизни во имя борьбы за передовые идеи.

Большинство оборонных сценаристов именно этого не видит и оборонный сценарий берет с точки зрения показа ужасов войны, которых авторы чаще всего сами не видели и имеют о них представление весьма отдаленное и субъективное.

6

Сквозь туман публицистических изречений и афоризмов прорывается иногда луч подлинного художественного творчества. Но т. Бродянский спешит уничтожить его новым словесным туманом. И не напрасно, так как эти просветы настоящего творчества отмечены откровенной пацифистской безнадежностью.

В пятой части Иосиф Шапиро приехал с фронта в отпуск. Если верить Бродянскому, то Шапиро очень весело.

«Грузен человек, уже не молод, а идет молодо и песню поет звончайшую, вполголоса поет. Голос у человека с легкой хрипотцой от долгого сидения в окопах, мешок солдатский закинут за спину и шинель накинута на плечи нараспашку. Идут навстречу покосившиеся домики. Идет Иосиф Шапиро, поет...

Голова у него забинтована. Папаха едва держится, отодвинутая на затылок».

Почему поет Шапиро?

Поверим т. Бродянскому, что Шапиро очень весело и что петь ему абсолютно необходимо. Дальше т. Бродянский ввел неплохой мелодраматический эпизод. Солдат Шапиро узнал, что сын его Изя умер от ран. Жена рассказывает:

«— Солдатки большой толпой ходили к воинскому начальнику требовать пособия. Полицейский»...

По этому поводу Шапиро изрекает следующее:

«—Разве в тылу тоже война? А если в тылу не война, почему же убитые и раненые?

Шапиро говорит высокому рабочему.

— Как же я могу говорить тебе о партийных делах, когда здесь столько народа?

Ответил высокий рабочий:

— Ты можешь говорить, Иосиф Шапиро. Ты можешь говорить обо всем, что происходит на фронте, — это большевики, это кружок... Мы узнали, что ты вернулся.

И чуть-чуть просветлело нахмуренное лицо Иосифа Шапиро».

Очень несуразно. Шапиро, большевик, не понимает, что в тылу тоже война. И сразу — кружок явился на квартиру. Ходульно, схематично.

По-настоящему крепко и тепло сделан следующий эпизод, но он насквозь пацифистичен. Тов. Бродянский рассказывает о весне на фронте.

«Весна. Снег становится ноздреватым, как губка, и бурым. Под ударами солнечных лучей рушится снежный сугроб, и становится ясно, что перед вами не сугроб, а могила солдатская, с немецкой каской, повешенной на кресте.

Весна. Ручьи пробираются, ищут борьбу между воронками, еще покрытыми снегом. На земле, истерзанной снарядами, осталось дерево-обрубок — дуб, инвалид-дерево, уродливо раскоряченное черным стволом. Но где-то в глубине древесины, под водным течением струится последний ток жизни. На умирающем дереве единственная живая ветвь, живая ветвь на мертвом дереве в четкой графике кадров» (везде разрядка моя — М. К.).

Что и говорить — пейзаж не радостный. Даже дерево стало инвалидом от войны. Природа, по велению т. Бродянского, стала пацифистской. Жутко. Тов. Бродянский во весь голос продолжает свои причитания:

«Кашевар Петрусь присел на корточках. Тут же на земле, поверх накинутых на землю снопов соломы, лежит обозная кобыла Маруська, лежит и тяжело дышит. С неописуемой нежностью Петрусь гладит вихрастую новорожденную, удивительно похожую на деревянную кустарную лошадку с мочальным хвостом. Шершавая ладонища Петруся оказывается способной на самое нежное касание.

— Маруська, стервь-обозная ожеребилась,— сказал Петрусь с восторгом».

Вся природа кругом, можно сказать, протестует против войны. Даже кобыла и та выступила против. Почему Бродянский прозвал ее «стервь-обозной», непонятно. Это уже не Войтоловский, а личная изобретательность, игра в слова, которые ничего не обозначают.

За кобылой идет горестная солдатская песня, полная тоски. Солдаты поют в окопах о смерти, о солдатских костях, о детях.

«Где же ты, товарищ? Тебя уже не вижу.
Подсумок скорее сними.

Арт. Г. Кравченко — сестра милосердия. „Первый взвод". Режиссер В. Корш. Сценарий Б. Бродянского

И если не ляжешь со мною ты рядом,
Смотри, повидайся с детьми.
Скажи им: отец в далеких Карпатах
Засеял не мало земли,
И севом богатым в Карпатскую землю,
Солдатские кости легли.»

Бродянский рассказывает так об этом пении:

«Поют солдаты с душой, с сердцем, тоска в солдатской песне большая, горя в ней много, муки крестьянской...
Костями, громом да гневом безмерным
Засеял и кровью полил
И в час свой бессмертный, дом вспоминая,
С надеждой в посев свой почил.

И заплакал солдатик. Плечи его дергала судорога рыданий. Смешно, по-детски плакал...»

Тов. Бродянский не замечает, каким откровенным пацифизмом веет от этих эпизодов. Автор не жалеет диалогов и во всю нагнетает мелкобуржуазный пацифизм. Вслед за диалогом, который опять-таки

„Первый взвод". Режиссер В. Корш. Сценарий Б. Бродянского

никакой драматургической роли не играет, появляется кашевар Петрусь. Солдаты о нем сказали: «в окоп, лярва, нос боится показать». И вот он появился, из хода сообщения, специально для того чтобы произнести несколько цитат из Войтоловского.

Солнце освещает радостью Петруся, он говорит солдатам:

«— Теплынь-то какая. Пахать скоро — хозяйство ждет.

С таким чувством сказал Петрусь слово «пахать», что голодные люди на мгновенье забыли урчащие свои желудки и вслед за Петрусем окинули взглядом влажную, жадно готовую родить землю... Окопная земля прела.

Петрусь взял щедрую пригоршню земли, сжал ее до боли в руке.

— Который год землица яловой стоит.

— Не сеет мужик хлебушка, не пашет мужик землицы... воюет.

Кровь заструилась по пальцам Петруся. В пригоршне окопной земли, захваченной в горсть, оказался металлический осколок шрапнельного стакана, порезавший ему руку.

— Пашню загадили, — сказал в сердцах Петрусь, отряхивая окровавленную землю с ладони, вдоль которой струился спекающийся ручеек черной крови».

Все эпизоды и сцены пятой части, характеризующие быт войны, сделаны т. Бродянским с большим чувством. Пожалуй, это единственная часть в сценарии, где автор покидает скучную хронику и подымается на высоту художественного творчества.

Как только т. Бродянский покинул ту область, где он наиболее силен, где он может пригонять изречения и цитаты, сыпать диалогами, он сразу обнаружил свое пацифистское нутро. И жеребая кобыла, и могилы, и плач солдат, и яловая земля — все из арсенала мелкобуржуазного пацифизма. Какие эмоции вызывают эти безусловно художественно сделанные эпизоды? Земля, лошади, люди — все против войны, которая калечит мир. Война противоестественна, Она нарушает все законы природы. Тяжело воевать, больно, мучительно. Гибнут люди, земля пропитывается кровью. Жуть. Вот это и есть пацифистское отношение к войне. Именно так смотрит на войну мелкий буржуа. Разве эти эпизоды вызывают у зрителя ненависть к организаторам человеческой бойни? Разве они зовут к классовой борьбе против эксплоататоров? Нет, они вызывают скорбь, подавленность, безысходность.

Спешу оговориться: я никак не являюсь сторонником показа империалистической войны без убийств, без крови. Это было бы историческим и политическим извращением. Империалистическая война самое подлое преступление буржуазии. Она действительно залила весь мир кровью, она беспощадно уничтожила десять миллионов молодых здоровых людей труда. Нет, показывать империалистическую войну «бескровной» — значит лгать.

Ужас империалистической войны должен быть показан как ужас, созданный классом капиталистов. Ужас и человеческая смерть, горе и страдания — это в первую очередь штрихи портрета капиталистических убийц. Тогда ужас войны будет звать к борьбе против капиталистов. Для этого необходимо ввести в сюжет иные образы, начать с иного построения сюжета.

По поводу пацифизма перечисленных эпизодов нельзя привести ни одного довода в защиту т. Бродянского. Дело в том, что все эти эпизоды никак не вытекают из

характера действующих лиц и сюжетно связаны со всем сценарием только диалогом. Следовательно не сюжет «втянул» т. Бродянского в пацифистский грех. Вслед за этими сценами плача и скорби пошла такая болтовня, которая перекрывает все прошлые диалоги. Бродянскому мало было тех болтунов, которые уже нам знакомы по сценарию. Появился какой-то прапорщик Васильев, который неудержимо резонерствует, вскоре возвращается Шапиро обратно в окопы — это все в пятой части. Опять болтовня — так до самой Февральской революции. Когда же революция дошла до окопов, т. Бродянский до бесстыдства пошел болтать. Вот образец идеологического разговора:

«В блиндаже полковника Медынского собралось довольно много офицеров. Блиндаж освещен свечами. Среди офицеров хорошенькая сестра милосердия с сильно подведенными глазами. (Ее только и не хватало т. Бродянскому!)

— Вы за беспорядочную раздачу земли мужикам? — сказал Коленька.

Великанов нервно возразил:

— Нет, я за мелкую земельную личную собственность свободных хлебопашцев. Нужна аграрная реформа, стране грозит бунт.

Коленька:

— Бунт не успокаивают подачками, его погашают силой.

Офицер:

— Иными словами — вы за крепкого мужичка?

— Да, я за мужика, который ведет лемех по своей, вы понимаете, с в о е й земле».

Тов. Бродянский не ограничивается этим, он убивает «вдруг» (эти «вдруг» все время работают в сценарии) солдата только для того, чтобы дать обменяться мудрыми изречениями Великанову, Шапиро и Некашину. Когда солдат умер (т. Бродянский красочно описывает эту смерть), Некашин закрыл убитому глаза, а Шапиро обратился к Великанову:

«— Вы знаете, ваше благородие, его убили совсем так же, как при царе.

— Не в том дело, что убили, а дело в том, за что убили, — живо возразил Бобрик.

— Это первая жертва на свободной Белорусской земле! — Приподня-

Коленька. „Первый взвод". Режиссер В. Корш. Сценарий Б. Бродянского

то и напыщенно продекламировал Великанов.

— А у него не было земли-то своей... Из нашей деревни — безземельный, безлошадный, — сказал Некашин».

После этого «происшествия» Бобрик посылает на батарею «устанавливать связь».

7

Шестую и седьмую часть нет надобности разбирать. Это сплошной митинг, диалоги, разговоры по любому поводу. Остановимся только на одном эпизоде. На братаньи и смерти Шапиро.

С легкой руки Ремарка убийство в воронке попало в наши картины. У Ремарка немецкий солдат убивает французского. Тимошенко в «Снайпере» ввел эту самую воронку с таким же убийством. Не прошел мимо воронки и т. Бродянский. Немецкий солдат передал Шапиро записку, в которой сказано:

«Братья и товарищи, русские солдаты, привет! Либкнехт сказал: между русскими и немецкими солдатами нет вражды. Война нужна офицерам, помещикам и капиталистам».

По братающимся солдатам открыл огонь из пулемета Коленька и убил Шапиро.

«Вскрикнул Шапиро... В темноте Шапиро прохрипел: «записку!» — и оборвался по скользкому откосу воронки на ее дно, полное воды. Тяжело плюхнулось грузное солдатское тело.

— Шапиро! — Закричал в темноте Бобрик,— Шапиро, не оставляй меня одного!

В темноте булькала вода.

— Шапиро! мне страшно одному... Ты слышишь? Страшно!»

Весь эпизод расстрела сам по себе сделан неплохо. Но он вне сюжета. Тов. Бродянский привел этот эпизод как публицистический аргумент.

Дальше эта записка играет особую роль в агитационной работе Бобрика. Он пользуется этой запиской для доказательства того, что немецкие солдаты против войны. На митинге появляется новый персонаж — прапорщик Васильев, который переводит с немецкого языка на русский эту записку и поражает этим «героя Мукдена».

Кашевар Петрусь хочет уйти с фронта. Но Петруся убивают, а музыкальный ящик, бывший свидетелем убийства немца-музыканта в первой части картины, играет тот же «Коль славен наш господь в Сионе». Музыкальный ящик проделал с «героем Мукдена» всю империалистическую войну и дожил до Октябрьской революции («органически звуковая» вещь). Наредкость пацифистски т. Бродянский описал смерть Петруся. Откуда-то появился бронепоезд. Идет какая-то непонятная борьба за этот бронепоезд, и Бобрик едет с группой солдат в Минск. Вот и весь «Первый взвод».

8

Самый большой недостаток «Первого взвода» — отсутствие показа империалистического характера войны и выхода из нее. В своем письме автор обещал именно это показать в сценарии, а показал весьма поверхностно хронику «войны вообще». Если Войтоловский, которого можно назвать бытописателем б у д н е й войны, в ряде эпизодов дал образцы художественного очерка, то т. Бродянский в «Первом взводе» пошел по линии примитивной газетной хроники, скорее похожей на протокол, чем на художественный очерк. Но и в своей хронике т. Бродянский не поднялся до понимания империалистической войны. Он увидел, что на войне убивают, стреляют, задыхаются и только. Это главное для т. Бродянского в понимании им империалистической войны. Все эпизоды, в которых действующие лица совершают поступки, построены Бродянским - художником на обывательском понимании войны, а благочестивые разговоры, цитаты введены Бродянским-журналистом как словесное обрамление вполне пацифистских действий.

Империалистическая война ужасна не убийствами, смертью и страданиями. В гражданской войне пролетариата против буржуазии также приходится нести огромные жертвы, переносить страдания и лишения. Весь ужас империалистической войны в том, что рабочие и крестьяне различных стран убивают и калечат друг друга для того, чтобы усилить буржуазию, усилить гнет, эксплоатацию и кабалу. Умирать в войне против рабовладельцев за их свержение или уничтожать друг друга в интересах рабовладельцев — вот ленинская постановка вопроса.

Империалистическую войну, ее классовый характер н е л ь з я в с к р ы в а т ь баталиями и афазиями удушения. Бой только одно из явлений империалистической войны, только средство политики господствующих классов. Тот, кто хочет вскрыть классовый характер любой войны, обязан вскрыть политику классов, ведущих эту войну. «Война — п р о д о л ж е н и е п о л и т и к и», н а д о в с к р ы т ь п о л и т и к у. Этого нет в «Первом взводе». Война, вернее технология войны, заменила политику. Тов. Бродянский снабдил сценарий огромным количеством цитат, фраз, сентенций и пословиц, но империалистический характер войны от этого не стал ясен.

Мы не закрываем глаза на те огромные трудности, которые стоят перед художником в изображении империалистической войны. Вскрыть политику господствующих классов на материале войны, реализовать эту политику в конкретных образах войны очень трудно. Перед художником всегда стоит искушение использовать напряжение боя как драматургический конфликт. Именно поэтому среди работников оборонной кинематографии родилась «теория» о батализме как специфическом свойстве «оборонной драматургии». Отсюда и рассуждения о «советском баталиэме».

В оборонной картине ненависть и любовь доведены до высшего предела. Воевать — значит одновременно любить и ненави-

деть — сильнее смерти. Кого любить? Кого ненавидеть? Это важно. Во имя чего ведется война — вот основа оборонной фильмы. Иначе получается пустое фугасное творчество. Любовь не беспредметна, как и ненависть. Любить кого, ненавидеть кого? Страдать, умирать — за что? Не технология боя, не процесс боя, а за что бой. Можно провести такую параллель: повесть о большой любви концентрирует внимание не к физиологии любви, а к отношениям людей. Кто кого любит. Характеры людей, их отношения.

Сила оборонной фильмы является и ее слабостью. Технология войны легко становится сюжетом и как бы вытесняет драматургию. В оборонной фильме легче всего создать бессюжетную и антихудожественную вещь, которая все же будет полна всяких напряжений и конфликтов. Смерть сама по себе еще не вскрывает никак социального и классового характера войны. Николаи, немецкий приват-доцент, выпустил большой труд ««Биология войны», в котором он рассматривает империалистическую войну как явление биологическое.. Тов. Бродянский никак не хотел подкрепить Николаи новой аргументацией, а объективно он поддержал Николаи.

Не вскрыв империалистического характера войны, т. Бродянский не мог показать и выхода из этой войны. В «Первом взводе» империалистическая война превращена в ряд батальных эпизодов, а выход из войны — сплошной митинг.

Получилась «агитпропкартина» с пиротехнической драматургией. Основной творческий работник «Первого взвода» пиротехник Ленинградской фабрики т. Гительсон.

В картине нет образов. В письме к Минне Каутской по поводу ее романа «Старые и новые» Энгельс писал:

> «Характеры той и другой среды обрисованы с обычной для вас четкостью индивидуализации. Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность — «Этот», как сказал бы Гегель. Так оно и должно быть».

Дальше Энгельс упрекает писательницу в том, что отдельные герои не имеют личности:

> «Эльза еще носит на себе черты личности, хотя тоже несколько идеализирована, но в Арнольде личность уж и вовсе растворяется в принципе».

Энгельс указывает Каутской и причину недостатков в обрисовке героев ее романа: эта причина тенденциозность.

> «Но я думаю, — пишет Энгельс, — что тенденция должна вытекать из положения и действия самого себя, без особых на то указаний и что писатель не обязан навязывать читателю будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов.»

В «Первом взводе» нет ни одного героя, который был бы характером с яркой индивидуальностью. Ни одной «определенной личности» — все «растворены в принципе», то есть вместо действующих лиц получились абстрактные идеи, не всегда верные...

Невзирая на обещание т. Бродянского быть реалистом, он не дал себе труда основательно изучить материал, людей и их отношение, изучить своеобразие того периода, который он взялся изображать. Незнание материала в первую очередь обусловило низкий художественный уровень сценария, его многословие и отвлеченность.

Герои «Первого взвода» созданы по одному стандарту: каждое действующее лицо получило от автора свою идейно-политическую нагрузку. Автор совершенно не интересовался личностью тех, кого он «нагружал». Он их обезличил. Герои стали не материальными, а духами, вызванными к жизни т. Бродянским. Любого героя «Первого взвода» легко переделать, переставить. Обезличенный герой нужен только для диалогов и отчасти для положений. Очень легко Великанова превратить в учителя, а поручика Таракотина в агронома.

Герои, как и весь сценарий в целом, созданы т. Бродянским по принципу «растворения личности в принципе». Отсюда и тенденциозность, навязывание диалогов. «Типичные» образы созданы математически. Создан средний характер как среднеарифметическая величина. Циркулем размечены положения и вставлены туда придуманные типы. Поэтому можно без ущерба выкинуть любую часть или переставить их местами. Бродянский шел не от знания людей и событий, а от отвлеченных идей, не всегда правильно понятых. Весь сценарий — это последовательное изложение в форме эпизодов аргументов в защиту выдвигаемых автором идей. Поэтому и нет драматической цельности и связи между частями, а существует связь словесная.

Тов. Бродянский даже не мог спрятать этих швов. У него конец одного разговора является началом другого. Диалог одной группы действующих лиц переходит в диалог другой группы. Связь между диалогом и в эпизодах и частях, а не между действиями — самое характерное для «Первого взвода». Это и определило пригонку действующих лиц и положений к диалогам. Поверка роты в окопах переходит к чтению фамилий убитых офицеров.

Разговор о войне на квартире у Шапиро переходит в такой же разговор в окопах. Цельные эпизоды буквально пригнаны к диалогам.

Тов. Бродянский дал две группы действующих лиц и сообразно этим группам и их «нагрузке» построил две линии, которые драматургически почти не пересекаются. Помещик Таракотин, сын фабриканта, Великановы — отец и сын, — различные офицеры — одна группа. Некашин, Макар Бобрик, Шапиро — другая.

Исключительно ошибочно и вредно т. Бродянский выдумал своих деревенских героев. Мы уже указывали на его барское отношение к деревенским героям. В первой статье пришлось выпустить приведенный в качестве примера эпизод, который просто признан непечатным, откровенно порнографическим.

Интересен образ «героя Мукдена». Как он появился в сценарии? Герой Мукдена — солдат, потерявший глаз на русско-японской войне. Он имеет георгиевский крест, он патриот, погромщик и впоследствии белогвардеец.

В лице «героя Мукдена» Бродянский разоблачает патриотизм. Это абсолютно неверно. Издевка над «пострадавшим в боях» идет из того же глубоко ошибочного отношения автора к деревенским героям. Но изувеченный солдат может быть объектом разоблачения патриотизма. Превращать искалеченного русско-японской войной солдата в патриота новой империалистической войны — непозволительная ошибка. Не здесь надо разоблачать патриотизм и не так. «Героя Мукдена» нельзя превращать в самого отрицательного героя, на котором концентрируются все антипатии зрителя. Автор очернил этого солдата больше помещика Таракотина и его героического сына-поручика. Для героев из «чистой половины» нашлись у т. Бродянского теплота, чуткость, порою и лирические чувства. Даже пленный офицер, этот рабовладелец и отвратительный выродок, вышел у Бродянского белокурым ангелом. А изувеченный солдат, искалеченный во всех отношениях, превращен Бродянским в дьявола. Он хуже всех. Это грубейшая, непростительная ошибка.

Что такое «Первый взвод»? Куда зовет автор? В чем убеждает, что доказывает?

«Первый взвод» — сценарий о войне. Автор показал, что на войне людей расстреливают из пулеметов, рубят, топчут, душат газами и т. д. Война — смерть, война — ужасна. Сотрясение воздуха диалогами куда слабее грохота боя. Где те классы, которые организовали эту бойню? Почему они создали этот ад? В «Первом взводе» нет таких образов и эпизодов, которые бы вскрывали классовую сущность войны. Там, где речь идет о войне, там идет показ боя, а классовый характер войны заменен нудными диалогами.

Тов. Бродянский показал, что ему не чужд мелкобуржуазный пацифизм. Элементы этого пацифизма имеются в картине.

Такой показ империалистической войны не зовет к классовой ненависти к организаторам бойни, не зовет к борьбе. Такой показ войны подавляет, устрашает.

Автор никуда не зовет и ни в чем не убеждает. Он написал плохой протокол больших событий. Безусловная ошибка кинофабрики, что этот протокол превратился в картину.

При крепком руководстве можно было добиться от т. Бродянского значительно лучшего сценария. Хватит учиться на ошибках — они очень дорого обходятся, пора учиться на хороших образцах!

Ошибки т. Бродянского характерны для огромного большинства сценариев и сценаристов. Мы выбрали для разбора «Первый взвод», потому что он наиболее типичен с точки зрения ошибок. Борьбу против «Первого взвода» следует еще вести и потому, что т. Бродянский подводит под этот сценарий «теоретическую базу». Он свои ошибки превращает в добродетель.

С. Эйзенштейн

гранит киноnауки[1]

(Проект программы курса теории кинорежиссуры)

IV семестр

Выразительное произведение

Введение

Третий семестр посвящен выразительному проявлению с точки зрения его производителя.

Четвертый семестр посвящен рассмотрению выразительного проявления с точки зрения взаимного общения, обмена и потребления.

Выразительное проявление рассматривается здесь под углом зрения воздействующей и воспринимающейся формы, то есть как некое объективизированное произведение.

Процесс выразительности изучается здесь в плане переработанно ответного воздействия выразительного человека на социальное и физическое окружение, его определяющее.

Выразительное проявление рассматривается в двух своих разновидностях.

1. Выразительное проявление, неотъемлемое от производителя в процессе общения и взаимного потребления (актерская игра, выступление оратора, работа музыканта и т. д.).

2. Выразительное проявление, способное существовать отделимо, объективизированно от производителя в виде так называемых произведений, которые могут служить объектами потребления самостоятельно (произведение живописи, скульптуры, литературы, кино и пр.).

Основная разница в процессе восприятия этих двух разновидностей. Непосредственная репродукция выразительного произведения в первом случае и во втором необходимость реконструкции моторики процесса произведения как промежуточное звено по линии к полному восприятию.

Это устанавливает основное разделение четвертого семестра на два раздела:

а) о личном образе;

б) об образе произведения.

---

[1] Продолжение. См. № 7 „Советского кино".

Практикум выразительного произведения

Раздел первый

Аналитический пересмотр процесса и результатов практикума теории режиссуры третьего семестра с точки зрения теоретического накопления и принципов теории конфликта.

1. Анализ мизансцен (конкретных практических примеров третьего семестра).

2. Прием этимологического анализа выразительных обозначений.

3. Обобщение и разбор базисных типовых фигур и кривых с точки зрения учения о конфликте:

а) круг, как форма конфликтного тожества;

б) спираль, как первичный след конфликта. Анализ спирали;

в) спираль в столкновениях со средой. Спираль в органической природе и в органике движений. Спираль в построении произведений искусства.

4. Сложное начертание, выводимое как частные конфликтные пропорции и частные случаи конфликта.

5. Понятие о конфликтной пропорции не как о формально предвзятой, а как о результате сведенного в формулу социально-психологического конфликта борьбы мотивов.

6. «Отказное» движение. Его пространственное значение, известное еще в древности, и его традиция в школах сценического искусства.

(См. московскую актерскую школу Иоганна Грегори, ум. 1675 г.).

Работа отказом. «Обыгрывание» отказа как маскировка отказа. Оплодотворяющая роль этого обыгрывания. «Отказное» взаимосочетание необходимых элементов действия соответствующей трактовкой как наиболее правильное разрешение.

«Отказ» в планировке, в игре, в драматургической структуре. Отказ в киномонтаже.

«Отказ» и закон отрицания отрицания.

7. Прием «двойного удара» с точки зрения отрицания отрицания. В планировке. В жесте.

8. Закон простых чисел. Его всеобщность, на разных областях. Предпосылки к его объяснению.

9. Временное и пространственное начало в их взаимодействии. «Геометрием» простейших фигур как результат временной унифицированности рисунка. Преодоление этого резкостью временных валеров. Сохранение при этом основных положительных данных закона простых чисел вместе с преодолением условностей. «Вуалировка».

Более глубокое понимание данного процесса как конфликта временного и пространственного начала. Подробней о данном конфликте, отвечающем общеконфликтной перцепции.

10. Симметрия и разновесие частей (пондеранс).

а) Краткая генетическая история симметрии организмов по линии развития животных видов. Симметрия круговая и симметрия зеркальная (точка, линия, плоскость, тело симметрии).

Генетический переход из одной в другую с переходом организма из жидкой среды в твердую.

Симметрия в продуцировании как репродукция собственных первичных структурных основ во вне. Отсюда специфическое психологическое воздействие симметрических построений. «Космическая» уравновешанность. Монументализм.

б) Симметрия статическая и симметрия динамическая. Фактическая точка и математическая точка геометрических последовательностей.

Переход одной в другую.

Частные примеры выразительной осмысленности этих переходов. Совпадение с этимологическим разбором соответствующих образных обозначений (примеры из материалов практикума).

в) Переход динамической симметрии в разнообразие структур (асимметрические построения).

г) Переход к понятию симметрии во времени. Метричность как статическая симметрия во времени.

Отсюда переход к правильному пониманию ритма.

О ритме

Краткая генетическая история ритма.

а) Критическое рассмотрение точек зрения Кретчмера.

б) Рассмотрение самого вопроса.

1. Примитивный автоматизм (низшая стадия ритмического феномена). Растительное бытие. Пережитки его форм в автоматически функционирующих частях организма.

2. Аритмия, сопутствующая дифференциации исходного диффузного целого и как показатель перехода автоматизма на первичные стадии осознанной деятельности. Первичный некоординированный хаотический конфликт (первые шаги ребенка и т. д.).

3. Ритмическое воссоединение в новом качестве предельно дифференцированных конфликтных слагающих на высших стадиях развития.

Ритмичность как неизбежный результат интенсификации конфликта. Ритм как зачерчиваемость во временной последовательности смены фаз напряжения конфликта. Ритм выполняет это во времени совершенно так же, как и в пространстве это же выполняет мизансценная кривая, образуя пространственную зачерченность тех же конфликтных взаимодействий.

Это определяет органическое понимание ритма.

Иллюстрационный экскурс в области монтажа: мертвенный предвзятый, настриженный «метром», в отличие от органической «ритмичности». (Разбор структуры «шаги—залп» из «Одесской лестницы» с точки зрения метра, ритма и ритмичности.) Другие примеры: скандировка стиха в отличие от выразительного чтения. Механическая игра на фортепиано; пианола, ученик и виртуоз.

в) Ошибочность точек зрения на предвзятых и изначальность геометрически закрепленных фигур у школы «гештальтеров» (Келер и другие) и метро-ритмических канонов у соответствующих школ движения (механицизм школы Бесс-Менэендик и других). Порочность системы Далькроза, извращающей органическую ритмичность в механический метризм. Идеалистические предпосылки к этому. Механистические и формалистские результаты.

«Gestalt» и закрепленные метры — не более как абстрагированные пределы приближения — схемы, в приближение к коим выливаются характерные конфликтные сочетания.

Сличение греческого и римского подхода как органического и механического геометризма в вопросах ритма и проч. Динамическая симметрия греков и органические ее нормы.

Арифметизм римлян.

Социально экономические предпосылки и обоснования.

г) Методологические выводы: порочность приложения механического понимания ритма и методологии воспитания и построения. Голый формализм в результате распяливания живого проявления на членённость метрического счета и предвзятый геометризм рисунка.

Исходить надлежит из органически правильного конфликтного разворачивания действия и проявления.

При верном переложении оно перейдет в строгую ритмическую соответственность частей, формул и рисунок.

«Игра на вальс» есть меньше всего разверстка бессвязных элементов движения по рубрикам трехчетвертного счета.

Пост — проверка счетом и числом. Пост — коррективы как пространственные, так и временные.

Ритмический повтор. Его воздействие. Корни этого воздействия.

Ритм и психический регресс.

Ритм в религиозной и шаманской практике.

Ритм в искусстве.

Ритм и вопросы пафоса (отсыл к соответствующей части курса на VII семестре).

Ритмический анализ мизансцены

а) Пост — аналитический разбор ритма в конструкции мизансцены (на исходном примере — упражнений).

Повторная ритмическая фигура — группа.

Разные виды повторности.

Идентичность, подобие, обратность.

Переход фигуры в соответствующую заостренность графической интенсивности с переходом основного конфликта сцены на соответствующую высшую ступень напряженности.

Иллюстрация на исходном примере.

Иллюстрация по аналогичным образцам.

б) Сличение процесса композиции мизансцен с процессами композиции по другим творческим областям.

Пример. Подробное сличение процесса создания мизансцены с описанием процесса написания Маяковским стихотворения на смерть Есенина (В. Маяковский «Как делать стихи»).

Другие примеры:

в) Ритм и рифма. Их взаимоотношение. Вкратце о рифме. Диалектическое понимание рифмы и теоретическое приближение к нему (Шютце, 1802). Гегель.

Диапазон рифмы и степени напряжений.

Элементы рифмованности в мизансценах. Разновидности.

Балетный мизансцен как целиком скандированно-рифмованный.

Условный мизансцен.

Хаотический мизансцен.

Реалистический органичный мизансцен.

Синкретический анализ мизансцен

Краткое ознакомление с сущностью явления (с отсылом к подробному освещению вопроса на IV семестре в разделе об образотворчестве).

Здесь в объеме обобщения практически найденных и использованных на практике случаев.

а) Реализация единой конструкции пофазно разными средствами выражения. Например: звук, движение и свет, «доигрывающие» друг друга.

Традиции и примеры этого в японском театре «Кабуки» (например, финальные сцены «Цюсингуры»).

б) Повтор одной темы и основной ритмической фигуры, отвечающей основному конфликту или лейтмотиву, на различных сферах выразительности.

в) Понятие об основной композиционной «клетке» — ритма как конфликта, сведенного в ключевую схему.

Прослеживание этого на исходном примере — первом упражнении практикума.

Синкретическая разработка этой темы. Реализация на графическом развороте мизансцен и в структуре речевых построений.

Амплификация и композиционные усложнения.

Примеры того же порядка по другим областям. Римский-Корсаков об «атоме мелодии». Ритмические и мелодические «заготовки» и исходные материалы. Ромэн Роллан о Бетховене и заготовка из «Галопа лошади» для одной из сонат. Римский-Корсаков в «Летописи» о подлинном крике петуха и снегиря, переработанных для «Снегурочки».

Цветной аналог тому же в творчестве Андрея Белого (черный лак кареты и алая пелерина придворного кучера как композиционный «атом» для «Петербурга»).

Недостаточность и обреченность на эстетство при ограничении исходной конструкции лишь подобного рода элементами.

Виды на правильное осознание исходного конфликта. Подробно на семестре IV в разделе об «авторской конфликтной пропорции».

Раздел второй

Продолжение развертывания и разработки исходного задания III семестра в этап, следующий за тем, до которого эта работа произведена.

То есть конструирование у действующих лиц выразительного действия, мимикожестикулятивного и интонационного.

То есть актерская игра в объеме «режиссерского показа».

Изучение выразительного проявления

1. Анализ и разложение выразительного проявления на соответствующие части согласно теории конфликта.

А. **Простое утилитарное движение**

а) Трудовое движение как наиболее отчетливо органическое.

Система ЦИТ.

б) Спортивное движение. Бокс и другие.

Б. **Собственновыразительное движение.**

а) Прием этимологического анализа для вскрытия схемы выразительного движения. Одинаковость закрепления одной и той же выразительной схемы в этимологических материалах любого языка (примеры: отвращение, aversion, Abscheu и др.).

б) Амбивалентность чтения при наблюдении проявления в статике (примеры: 1) идентичность смеха и плача в статике, 2) закушенные губы и двойное их чтение).

в) Отсюда необходимость динамического анализа, то есть не следа процесса, а самого процесса.

Непригодность фотоматериалов. Возможность анализа по некоторым художникам (разбор Домье и Тулуз де Лотрека). Почему это возможно (специфика изобразительной техники движения у Домье, Лотрека, Тинторетто, «Бальзак» Родена).

г) Единственный до конца правильный метод разложения осуществляется лишь на живом движущемся объекте наблюдения или на самовыполнении выразительного проявления.

д) Локализация конфликтных составляющих.

Центр и периферия. Динамическое понимание их и относительность расположения. Переход друг в друга. Пропорция количества массы тела, распределяемой по компонентам, как основа качественного значения выразительного проявления.

Случай качественного перехода в противоположность при изменении количественного соотношения (пример: растерянность и ирония).

Ошибка метафизической локализации у Дельсарта и где ее корни.

е) Точка опоры и точка отпора. Переход их друг в друга. Динамическая точка опоры. Условные опоры.

Динамическая точка опоры в новом качестве как определитель «зрительного равновесия». Общность ее принципа с динамической симметрией.

Повторение о ритме в применении к выразительному движению.

ж) Синтез — сборка разложенного движения в выразительный акт. Органически-синтетическая сборка в отличие от механической склейки. В чем она состоит? Вопросы сохранения и передачи инерции. Отказ, читаемый не только пространственно, но уже и энергетически.

Динамическое взаимодействие элементов движения.

Построение выразительного проявления

1. Вопрос эмоции и переживания актера-режиссера.

Примечание. Во всем изложении актер и режиссер рассматриваются неразрывно, поскольку всякое актерское проявление есть синтетическая договоренность обеих творческих индивидуальностей. С другой стороны, как облик, так и моторика актерского образа в основе своей есть конкретный продукт режиссерского действия, присутствующего в неразвернутом виде (имея пределом режиссерский показ).

Обязательность «переживания» и эмоции для планирования, компанования и создавания произведения.

Относительность его необходимости в исполнительском процессе.

Различные точки зрения по этому вопросу и различные системы игры.

Школы, рассматриваемые лишь как разные методы по линии достижения одной и той же цели; создание максимально подражаемого образца — образа, подносимого зрителю, то есть наиболее органично себя проявляющего (реализм).

Имитационно-подражательный процесс воспринимающего как базис воздействия на него.

Простейшие изобразительные и подражательные примитивы.

Более высокие структурно-ритмические объекты подражания (примеры: Янингс или «Потемкин»).

Понятие о положительном и отрицательном подражании. О смешанном подражании.

Невозможность нейтрально-беспартийного отношения со стороны аудитории. Патологичность случаев, когда оно имеет место.

Классовая обусловленность различной методологии, систем и школ в этом вопросе, отвечающая общеидеологическим предпосылкам.

А. Идеалистические школы.

Б. Материалистические школы.

С. Диалектическое решение по этому вопросу.

Построение выразительных произведений на человеке

1. Прием этимологического образования— «дача имени» — как первой конструктивной формулировки в отношении будущего проявления.

Анализ данной формулировки как исходная формула для построения.

2. Построение на конкретных игровых заданиях сложных выразительских проявлений.

А. Закон целокупности системы для каждого данного выразительного проявления как при движении системы тела в целом, так и в случае локализации по определенным частным сферам.

Б. Система тела в целом как производитель выразительного движения и как произведение (человек «общим планом»):

а) Формирование человеческой выразительной системы.

Вертикальная стойка и освобождение передних конечностей от портативной роли по отношению к телу.

Роль труда в процессе очеловечения обезьяны.

Социальные факторы в выработке выразительных проявлений человека.

б) Конфликт, локализованный на теле в целом.

в) Практические упражнения.

С. Система тела в целом как производитель выразительного движения и отдельные сферы тела как выразительные произведения («крупные планы»).

I. Мимика лица

1. Краткая история лица и отдельных его частей.

2. Конфликт, локализованный на лице (череп и челюсть, череп и кожный покров, голова и глаза).

Динамическая относительность локализации.

Отмершие в быту проявления, сохранившиеся в мимике школ условных театров (например, гнев в японском театре). Верность этих проявлений базисному принципу.

3. Практические упражнения.

4. Характерность лица как взаимодействие анатомической структуры и отложившихся следов привычных проявлений.

II. Мимика руки

1. Краткая история руки и пальцев.

2. Трудовое движение как одномотивно-рациональное.

3. Конфликт, локализованный на руке (ладонь и пальцы). Динамическая относительность локализации.

4. Практические упражнения.

5. Характерность в руке как взаимодействие анатомической структуры и отложившихся следов привычных проявлений.

6. Характерность почерка как простейший вид закрепления следа конфликтной схемы движения.

III. Мимика речи (интонация)

1. Краткая история речевого и речерегистрирующего аппаратов:

а) развитие аппарата речи,

б) развитие аппарата слуха,

в) единство их анатомического происхождения между собою (Гольдшмит, Грегори). Единство происхождения обоих и совместное с конечностями из единого первичного жаберного аппарата. Громадное значение этого обстоятельства в плане правильного понимания взаимодействия и взаимореагирования их также и на стадиях высокой диференцированности.

2. Краткая история речи:

а) зарождение интонированного нечленораздельного звука из напряженного движения (звук «в себе»);

б) сигнально-прикладное использование его в зверином стаде («речь» обезьян, диалог птиц и т. д.);

с) закрепление интонации в членораздельный звук и слово, как средство сознательного общения с наступлением социальной диференцированности первобытной общины. Яфетическая теория Марра.

3. Локализация интонационно-речевого конфликта.

Диафрагма (центр).

Гортань и голосовые связки (периферия).

Губы, зубы, язык, нос, подставленная рука и т. д. (спец. периферия).

Относительность и динамическая текучесть этой локализации.

4. Практические упражнения.

5. Закрепление интонации в форме (виде) литературного произведения и в форме его ритма, метрики, ритмики и мелодики.

Стих и его органическое понимание.

6. Осознание подобного становления возгласа, слова, фразы, произведения на собственных творческих, практических опытах.

7. Первое осознание генетического единства и перехода друг в друга процессов выразительного проявления и выразительного произведения, то есть непроходящей, закрепленной формы.

8. Первое осознание формы как закрепленного процесса становления в видах на будущее, где обратное развертывание содержания, сведенного в логическую формулу, явится приемом оформления задания.

IV. Система выражающего тела в целом как сложный контрапункт взаимного действия проявлений, локализованный по разным сферам, но исходящий от единого конфликтного начала и двигательного посыла

1. Контрапункт этот как пространственный и временный монтаж выразительных проявлений.

а) аналитические примеры;

б) примеры монтажных сборок: жест, опережающий интонацию, жест, совпадающий с интонацией; интонация, опережающая жест, и др., при соблюдении одного и того же основного закона, по которому все частные проявления являются результатом единого общего посыла.

Выразительная расценка на отдельных конкретных примерах и карьирование их.

2. Закрепленность, свойственная монтажной схеме как характерность образа человека.

Доминирующая пропорция в конфликте и неразрывно связанный с ней наиболее свойственный ритм процесса протекания конфликта (и изменение его пропорций) в характере решает все.

Эта пропорция есть характеристика основной борьбы мотивов и борьбы основных мотивов для данного персонажа, имеющих некоторую неустойчивую константу интенсивности противоположных мотивов.

Массы тела, отводимые под их двигательную реализацию, пропорциональны их соотношению.

Эта характеристика есть основной психологический тонус как его специфическое и единое в противоположностях отражение социальной и физической действительности. Это есть специфическое личное отражение своею личною схемою и является надстроечной персональной схемой над коллективным общим тонусом — специфическим коллективным отражением социальной действительности определенной общественной группировкой или классом.

3. Анализ характеров и целостной монтажной схемы:

а) общий тонус. Характер в целом как определенная социально-психологическая конфликтная констеляция. Выяснение ее схемы на конкретных примерах (Акакий Акакиевич, отец Горио, Фальстаф и др.);

б) общий тонус, реализованный в отдельных сферах (разбор строения речи, жестов и пр., исходя из общего тонуса).

Как движение тела в целом определяет движение в каждой частной сфере, так тонус характера в целом определяет проявление каждой частности, распространяющееся и на ближайшее самоокружение вообще («свой» дом, «свои» аксессуары, «свои» вещи);

в) практический семинарий:

Проработка классической инвентаризации Андрея Белого в отношении творчества Гоголя: главы о персонажах и их воплощении во внешностях, действиях, обстановке и деталях, вплоть до объектирования в фамильных обозначениях (сюжетные фамилии: Держиморда, Петух и т. д. и эмоционально сюджестивные фамилии: Ляпкин-Тяпкин, Перерепенко, Довгочхун и т. д.);

г) подход к самостоятельному созданию характера, что есть уже переход к учению о создании образов.

Конец IV семестра

Заканчивая печатание проекта программы первых 4 семестров прохождения курса теории кинорежиссуры, редакция отмечает, что ценность этой работы, проделанной крупнейшим практиком кинорежиссуры С. М. Эйзенштейном, заключается в том, что автор впервые делает попытку определить основы творческой деятельности режиссера и тех элементов, через которые эта деятельность реализуется.

Автор прав, когда в предисловии к своей работе говорит, что она требует самого пристального внимания и интереса со стороны творческих кадров, поскольку впервые делается попытка не только поставить разумно обучение и воспитание режиссера, но и заложить ряд базисных отправных начал теории выразительности и методики режиссерского творчества вообще. Дело подобного рода делается впервые. Как во всякой пионерской работе, трудности огромны, ошибки более чем возможны и лишь при широчайшем обмене коллективным опытом удастся «приблизить специфику нашего дела к подлинно диалектическому ее познанию».

Редакция целиком присоединяется к этому пожеланию автора и приглашает киноработников в первую очередь имеющих опыт педагогической работы, принять активное участие в обсуждении опубликованного материала.

Редакция

Н. Лебедев

О СПЕЦИФИКЕ КИНО[1]

Что представляет собой процесс идеологического производства?

В самой общей и грубой схеме — это процесс, в котором можно различить две фазы:

1. Фазу освоения сознанием человека того или иного участка объективной действительности (включая сюда процесс познания, то есть восстановление в сознании временных и пространственных связей между этим конкретным участком действительности и всем остальным миром) и

2. Фазу выражения, объективизации содержания этого сознания с целью воздействия на других людей.

Идеологический работник является как бы «посредником» между объективной действительностью и обществом. Он «впитывает» своим сознанием эту действительность и затем, классово партийно опосредствовав ее, как бы передает ее в отраженной и более доступной для массового восприятия форме сознанию других людей.

Живописец, чувственно и мысленно освоив тот или иной кусок реальности, выражает освоенное в картине и тем помогает зрителям этой картины лучше (с его субъективной точки зрения, не всегда совпадающей с объективной) осознать этот кусок реальности, его место в общей цепи развития мира.

Разумеется, на практике процесс этот гораздо сложнее. Между двумя фазами нет резкой грани. Профессионал-идеолог, осваивая действительность, обязательно акцентирует свое внимание на тех сторонах ее, которые наилучше могут быть выражены средствами, имеющимися в его распоряжении. Музыкант акцентирует свое внимание на звуках и ритмах, живописец — на линиях и красках и т. п. В самом процессе освоения уже начинается подпочвенная работа выражения.

Наоборот, в фазе объективации еще продолжается процесс осознания. Только тогда, когда полностью закончен процесс объективации, можно сказать, что в сознании идеологического работника окончательно откристаллизовалась форма того, что он хотел выразить, только тогда содержание приобретает свою определенность.

Но для наших целей приведенная выше схема, примененная к общественному сознанию, вполне достаточна, так как она правильно отражает две основные стороны идеологического производства, обязательные для всех его видов.

Самое элементарное ознакомление с этими процессами показывает, что и один и другой из этих процессов возможны только при наличии в распоряжении субъекта их определенных «орудий производства».

На первых этапах истории человечества единственными «орудиями» осознания первобытным человеком окружавшей его действительности были естественные органы его тела.

Глаз, ухо, органы обоняния и осязания, конечности тела составляли весь «исследовательский инструментарий» первобытного человека.

Когда возникла потребность в измерении длин, в качестве единиц меры служили ладонь, ступня, большой палец руки, шаг и т. д.

Когда возникла потребность в счете, средством счисления служили пальцы рук и ног. Изменения температур определялись по изменению ощущений, испытываемых кожными покровами.

Однако с развитием труда наряду с искусственными орудиями материального производства, которые разумеется также в процессе труда помогали сознанию опосредствовать природу, появляются особые искусственные орудия осознания действительности.

Потребность в исчислении времени, более точном, чем это возможно путем непосредственного наблюдения солнца и звезд, приводит к изобретению водяных и солнечных часов. Наряду с ладонью, ступней и шагом в качестве меры длины начинает применяться деревянный измеритель (типа русского аршина).

Необходимость более тщательного изучения плохо различаемых невооруженным глазом предметов приводит к изобретению лупы и т. д.

[1] Продолжение. См. № 8 „Советского кино".

Таким образом чувства человека обогащаются не только за счет собственного совершенствования их и развития мыслительных способностей, но и за счет создаваемых человеком искусственных орудий сознания.

Аналогичный ход развития может быть обнаружен и при изучении истории способов выражения (объективации) сознания.

На первом этапе этой истории единственными средствами выражения являются средства, находящиеся в распоряжении естественных органов человеческого тела — жестикуляция, мимика лица, звуки, издаваемые губами, языком, гортанью и т. п. На этом этапе еще нет членораздельной речи. Существует полуживотная, еще недифференцированная кинетическая речь-сигнализация, объективирующая содержание первобытного сознания одновременно движением тела, мимикой лица и нечленораздельными криками.

Однако развитие труда и общественной жизни, как мы видели выше, постепенно приводит к образованию сначала примитивного, потом все более и более усложняющегося языка, то есть системы звуковых сочетаний, связанных с определенными ощущениями и представлениями. Это огромный шаг вперед в истории человечества.

Но орудиями выражения продолжают оставаться все те же естественные органы человеческого тела — губы, язык, гортань.

Позже, в инстинктивных поисках обогащения своих выразительных средств, человек начинает прибегать к использованию отдельных предметов природы в качестве искусственных орудий объективации своего сознания.

От описательного жеста, сопровождавшего речь, он в целях лучшей передачи мысли переходит к объяснительному рисунку на песке. Возникает первобытная техника изображения.

К ритму примитивной песни, распеваемой во время работы или праздника, присоединяется ритм звуков, издаваемых тетивой лука при прикосновении к ней пальца, или звуков от удара руки по натянутой эластичной коже. И это усиливает воздействие песни на сознание ее исполнителей и слушателей. Возникает первобытная техника музыки.

Усложнение общественной жизни вызывает потребность в закреплении отдельных моментов общественного сознания в вещах — с целью передачи сообщения о том или ином событии в другое место, с целью «умилостивления» бога или души умершего предка и т. д.

Из объяснительного рисунка на песке возникают более прочные знаки на камне, на дереве, на коже. Из этих знаков вырастает пиктография.

Пиктография, усложняясь и диференцируясь, перерастает, с одной стороны, в живопись, с другой — в иероглифическую, идеографическую и иные формы письменности. Появляются техника живописи и техника письма. Отчасти открываются, отчасти изобретаются краски, тушь, пергамент, писчее перо, бумага...

В нашу задачу не входит выяснение всего хода возникновения и развития разных средств и орудий выражения.

Для нас важно подчеркнуть самый факт обогащения выразительных возможностей человека путем привлечения на помощь естественным органам его искусственных средств выражения.

А раз возникнув, эти технические средства выражения развиваются и усложняются вместе с развитием и усложнением общественной жизни.

Человеческое сознание овладевает огромным количеством новых средств освоения мира. Оно научается точному измерению времени (часы с маятником); находит способы измерения давлений (барометр, манометр) и температур (термометр); изобретает микроскоп и телескоп; колоссально расширяет технические средства сношения и связи (книгопечатание, почта, железная дорога, пароход, телеграф и т. д.).

Благодаря технике, человек в невиданных до того размерах усиливает остроту своих чувств. Вернер Зомбарт в третьем томе своего «Современного капитализма» приводит ряд ярких примеров такого усиления. Наш невооруженный глаз видит около 5 000 звезд. Глаз, вооруженный современным телескопом, может видеть 100 000 000. Невооруженный глаз не различает двух штрихов, расположенных друг от друга на расстоянии меньше, чем $^1/_{40}$ миллиметра; глаз, вооруженный микроскопом, различает штрихи, расстояние между которыми $^1/_{700}$ миллиметра.

Человеческая способность различения температур не превышает ⅛ градуса по Цельсию; чувствительный ртутный термометр измеряет с точностью до $^1/_{1000}$, а электрический — с точностью до $^1/_{1000000}$ градуса.

Сейсмограф определяет землетрясение, происходящее за десятки тысяч километров от места его нахождения. Тефелон позволяет в Москве слышать звуки, произносимые во Владивостоке.

Одновременно вырастает и совершенствуется техника отдельных форм выражения.

Музыка обогащается целым рядом новых инструментов (скрипка, клавесин, фортепиано, усовершенствованный орган). Живопись приобретает целый ассортимент новых красок и способов их применения. Обогащается техника театра, архитектуры и других искусств.

Книгопечатание стимулирует огромное распространение и развитие литературы как научной и философской, так и художественной. Наряду со старыми литературными формами возникает новая — журналистика со своей специфической техникой.

Изобретается волшебный фонарь. Возникает фотография.

Эти новые средства, используемые для воздействия на общественное сознание эпохи капитализма (разумеется, в первую голову для целей и на пользу господствующих классов), обогащают это сознание, возбуждают в нем новые чувства и мысли.

«Только музыка,— говорит Маркс,— пробуждает музыкальное чувство человека». До изобретения скрипки в сознании человека не могло быть звуков, издаваемых скрипкой. До появления телеграфа в литературе не могло быть «телеграфного стиля».

> «Предмет искусства, а также всякий другой продукт создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета» [1].

Однако в основном этот рост технических орудий выражения используется господствующими классами главным образом для расширения количественного охвата просыпающегося сознания трудящихся масс влиянием этих классов. Удешевление техники идеологического производства, особенно техники размножения и распространения печатного слова, делает литературу и некоторые формы искусства доступными тем группам этих трудящихся масс, которым они не были доступны до капитализма.

[1] Маркс, Введение к критике политической экономии. Гиз, 1930, стр. 61.

Буржуазия, за время своего господства создавшая «более могущественные и более грандиозные производительные силы, чем все предшествующие поколения вместе взятые» [1], успела и в области идеологического производства (особенно на этапе своего восхождения) создать немало ценностей. По сравнению со средневековьем она выдвинула много крупнейших идеологов, значение которых не ограничивается только их классом и их временем. Их наследство является достоянием всего человечества. Но по сравнению с производительными силами, вызванными ею к жизни, она дала их ничтожно мало.

Между этими силами и некоторыми формами идеологического производства в эпоху капитализма обнаруживается резкое несоответствие. Особенно это относится к области искусства.

В введении «К критике политической экономии» Маркс говорит о «неравномерном отношении развития материального производства к художественному».

> «Относительно искусства известно,— пишет он,— что определенные периоды его расцвета не стоят ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир.»

Капитализм с его обезличивающим и бездушным господством товарно-денежных отношений не мог способствовать развитию эстетических чувств.

В капиталистической фабрике с ее подчинением человека машине и стандарту исключена всякая возможность развития этих чувств.

> «У средневековых ремесленников,— пишут Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии»,— наблюдается еще известный интерес к их специальной работе и к искусству труда, который мог подниматься до степени некоторого ограниченного художественного вкуса».

В капиталистических формах производства для этого нет необходимого стимула.

При капитализме не только физический труд, но и

[1] Маркс. Введение к критике политической экономии ГИЗ, 1930, стр. 80.

«все так называемые высшие роды труда — умственный, художественный и т. д. — превратились в предметы торговли и лишились таким образом своего прежнего ореола» [1].

«Буржуазия, — говорит «Коммунистический манифест», — лишила обаяния все те почетные роды деятельности, на которые до сих пор смотрели с благоговейным трепетом. Врача и юриста, священника и поэта, человека науки она превратила в своих наемных работников.»

А творческая работа, не стимулируемая великими социальными идеями, а только голым чистоганом, не может быть плодотворной.

«Капиталистическое производство, — говорит Маркс, — враждебно известным отраслям духовного производства, как, например, искусству, поэзии» [2].

Между возросшими техническими возможностями идеологического производства и стесненными формами использования его, между количественным ростом этого производства и идейным качеством его в эпоху капитализма возникает непримиримое противоречие, которое может быть снято только с уничтожением социального строя, породившего его.

Но особенно острые формы этого противоречия мы обнаруживаем в империалистической стадии капитализма. В этой стадии, когда все противоречия капиталистического способа производства достигают своей кульминационной точки, в качестве одной из форм проявления этого обострения мы обнаруживаем разное обострение противоречий и в области идеологического производства.

С одной стороны, совершается дальнейшее бурное развитие технических орудий осознания мира. Умножается по количественному и качественному разнообразию инструментарий научно-исследовательской работы. Создаются замечательнейшие электрические, магнитные, химические, оптические и т. д. измерительные приборы. Изобретаются приборы, позволяющие без шурфов и скважин изучать расположение геологических пластов на сотни метров вглубь от земной поверхности, то есть «видеть сквозь землю» («электроразведка»). Изобретаются приборы, позволяющие видеть сквозь непрозрачные тела (рентгеноскопия) и на расстояниях в тысячи километров (телевизия). Совершенствуются телескопы и микроскопы. Входит в жизнь радио. И т. д. и т. п.

И в то же время растет разрыв между научными достижениями, получаемыми в результате использования этой исследовательской техники, и применением их на практике. Все большее и большее количество научных изобретений и открытий не находит себе применения в капиталистическом производстве. Ценнейшие патенты скупаются монополистскими синдикатами и прячутся под спудом. Загнивающий капитализм стремится «искусственно задержать технический прогресс» (Ленин).

«Между наукой и техникой разрыв, — пишет академик Иоффе в своей статье «Техника будущего». — Пока новые возможности, выдвигаемые наукой, осуществляются, проходит 20—30 лет, а крупные проблемы, революционизирующие технику, и вовсе не ставятся и не могут ставиться и разрешаться в условиях капиталистического общества. Они ждут социализма и вместе с ним войдут в жизнь.»

Но противоречие обнаруживается не только между наукой и практикой. Не менее, а пожалуй еще более острое противоречие можно вскрыть внутри самой науки — между данными опыта, в изобилии доставляемыми ей в результате применения великолепной исследовательской техники, и формами обобщения этих данных.

Опыт, открывающий ей все новые и новые стороны объективной действительности, толкает буржуазных ученых в сторону диалектико-материалистического, то есть правильного, познания мира, а ограниченность их классового мировоззрения приводит их к релятивистским, махистским и всяким иным реакционно-идеалистическим выводам. Накопление материала не сопровождается соответствующей обработкой его. Движение вперед в одном отношении сопровождается еще более значительным отступлением в другом. А это ведь вело буржуазную науку в целом к загниванию.

И подобное же противоречие между возможностями и действительностью мы обнаруживаем, когда обращаемся к формам выражения.

---

[1] Маркс. „Заработная плата". Соч. Маркса и Энгельса, т. V, стр. 557.
[2] „Коммунистический манифест", стр. 65.

Здесь мы также видим огромные технические успехи, с одной стороны, и жалкие результаты применения их — с другой. В период империализма, когда наряду с другими противоречиями достигает невиданной остроты непримиримая классовая борьба, когда перед эксплоататорскими классами вплотную встает вопрос о жизни и смерти, буржуазия ставит перед собой задачу мобилизации всех сил и средств для дезорганизации рядов своих классовых противников — пролетариата и угнетенных масс вообще. В эту эпоху, наряду со средствами прямого экономического и физического насилия, буржуазия все большее и большее внимание уделяет средствам и способам идеологической обработки и разложения масс. Эта обработка ведется через социал-оппортунистические партии, через реформистские профсоюзы, при помощи фашистской демагогии, через церковь, через спортивные и культурно-просветительные псевдорабочие общества и т. д.

Но рядом с ними и в помощь им буржуазия создает все новые и новые формы этой обработки. Опираясь на технические достижения материальных производств (машиностроения, оптики, химии, электротехники и т. д.), она старается максимально механизировать и производства идеологические.

В первую очередь колоссально совершенствуется техника размножения и распространения идеологической продукции.

В период империализма происходят огромные сдвиги в области полиграфии. Изобретаются и получают широчайшее применение скоропечатные ротационные машины и линотипы, позволяющие в течение нескольких часов набирать и выпускать в миллионах экземпляров любые печатные издания.

Изобретаются фототипия, фотоцинкография, офсет, многокрасочная печать, дающие возможность дешево и быстро размножать в огромных тиражах рисунки, плакаты, репродукции с произведений живописи. На этой базе вырастает современная газетно-журнальная пресса империализма, ежедневно и ежегодно отравляющая сознание широчайших трудящихся масс.

Изобретается, входит в быт и получает огромное распространение механическая запись и воспроизведение звука — в форме фонографа, граммофона, патефона.

Ставится на службу распространению мыслей и чувств буржуазии величайшее средство социальной связи — радио, позволяющее из одного центра овладевать вниманием многомиллионных аудиторий. За последние годы практически разрешена задача передачи по радио движущихся изображений (телевизия).

Все это средства размножения и распространения и идеологической продукции, неизвестные не только в докапиталистические эпохи, но и капитализму в доимпериалистической его стадии.

Но внедрение техники в идеологическое производство не ограничивается только репродукционной стороной этого производства. Новая техника дает идеологии и новые неизвестные до того выразительные средства.

Если, например, фотография в первые десятилетия после своего изобретения носит характер средства простой документации, протоколирования воспринимаемых глазом явлений действительности, то в дальнейшем — с изобретением разнообразной оптики, светофильтров и сеток, с одной стороны, способов лабораторной обработки негативов и способов печатания и обработки позитивов — с другой — фототехника превращается в средство (пусть весьма ограниченное!) выявления отношения фотографа с снимаемым им объектом, то есть в орудие выражения. Открытие же техники соединения отдельных фотоснимков друг с другом в той или иной смысловой и эмоциональной последовательности («фотомонтаж») еще в большей мере расширило выразительные возможности фотографии, превратив ее благодаря этому в одно из распространеннейших средств агитации и пропаганды.

Экспериментирование со звучаниями, возбуждаемыми электричеством в определенных условиях, привело к изобретению ряда совершенно новых музыкальных инструментов (терменвокс, сонора, электрола и т. д.), вооружающих музыку новыми выразительными средствами.

Монтаж граммзаписей, то есть одновременное синхронное воспроизведение в разных сочетаниях естественных и искусственных звучаний, записанных на разных пластинках, с последующей перезаписью этой «смеси» на новую пластинку (или пленку) также открывает богатейшие

возможности создания оригинальных звуковых композиций.

Новые, еще неосознанные пути в области звуковой формы открывают последние достижения радиотехники. Используя возможности этой техники (разницу размеров (рупоров, усилителей и т. п.) для изменения силы, темпов и тембров звуков, записанных на граммофонных пластинках, при воспроизведении их, музыкант, владеющий этой техникой, может получать совершенно новые, неизвестные досель звучания.

Режиссер Г. Александров в статье «Американское производство» («Пролетарское кино», № 15—16 за 1932 г.) следующим образом описывает свои впечатления от прослушанной им демонстрации граммофонной записи в экспериментальной лаборатории фирмы «Велл телефон компани»:

> «Экспериментальная аудитория,— пишет т. Александров,— была оборудована множеством громкоговорителей, скрытых в стенах, в потолке и даже в полу помещения.
>
> ... Звук граммофонной пластинки воспроизводился репродукторами, которыми управлял знаменитый дирижер. Управление репродукторами сосредоточено в клавишах своеобразного рояля, включающего по мере надобности разные группы репродукторов то в потолке, то в стенах, то в полу. Педали, управляемые ногами, регулируют силу звука, доводя его до еле слышного или до громового эффекта.
>
> Мне никогда не удавалось получать такого сильного впечатления от музыки, как в этот вечер. Неожиданные звучания с разных сторон: то снизу, то сверху, то с боков; громовые раскаты пассажей арфы и неожиданно нежные звучания духовых инструментов были настолько неожиданны и новы, что я решил отдавать предпочтение граммофонной пластинке перед симфоническим оркестром» (подчеркнуто мной — Н. Л.).

Огромное обогащение выразительной техники можно обнаружить даже в таких давно установившихся искусствах, как, например, театр, где основным выразительным средством всегда было, остается сейчас и останется впредь человеческое тело. Но и здесь усовершенствование техники дает себя знать.

Если сравнить, например, техническое оборудование сцены времен Шекспира с оборудованием законченной в 1932 году грандиозной сценой мюзикхолла в Рокфеллеровском радиогороде в Нью-Йорке, то разница между ними окажется не меньшей, чем между первобытной арбой и современным автомобилем.

Если размеры шекспировской сцены не превышали нескольких квадратных метров, а скудные декорации восполнялись вывесками, сообщавшими зрителю о месте действия, то сценическая площадка рокфеллеровского мюзикхолла достаточна для свободного маневрирования кордебалета в 750 человек, а оборудование ее, состоящее из системы сложнейших механизмов, стоящих десятки миллионов долларов, позволяет создавать самые необычайные декоративные иллюзии. Здесь и целая радуга световых эффектов, управляемая четырьмя тысячами кнопок, и искусственное «небо», которое выглядит «настоящей» подлинного неба, и «облака», которые разнообразней природных, и машины, производящие «молнии», «бурю», «дождь», «снег» и прочие «чудеса в решете».

Новая выразительная техника естественно требует новых форм разделения человеческого труда. В состав кадров художественного производства втягиваются инженеры и техники, а от художников новых искусств кроме художественного таланта требуется основательное знакомство с рядом отделов инженерии.

Можно сказать, что за последние 30—50 лет идеологическое производство пережило техническую революцию. Арсеналы орудий осознания мира, объективация осознанного и размножение готовых продуктов выросли в гигантских размерах.

Научная и художественная техника классической Греции выглядит деревянной сохой в сравнении с «тракторами» и «комбайнами» современных наук и искусств.

И — вместе с тем — какие жалкие результаты использования этой техники сознанием империалистической буржуазии!

Какой контраст между чудесами этой техники и идейным убожеством ее обладателей!

Достаточно самого поверхностного ознакомления с типичными образцами современного буржуазного искусства — с модной беллетристикой; с роскошными журналами, посвященными изобразительным искусствам, с не менее раскошными фотоизда-

ниями, с мюзикхольными программами и программами для радиопередач; с фильмами или патефонными пластинками — для того, чтобы понять всю остроту противоречия между замечательной техникой, находящейся в распоряжении буржуазного искусства эпохи империализма, и его идейной опустошенностью, между внешним блеском и чувственным богатством его, с одной стороны, и внутренней никчемностью — с другой.

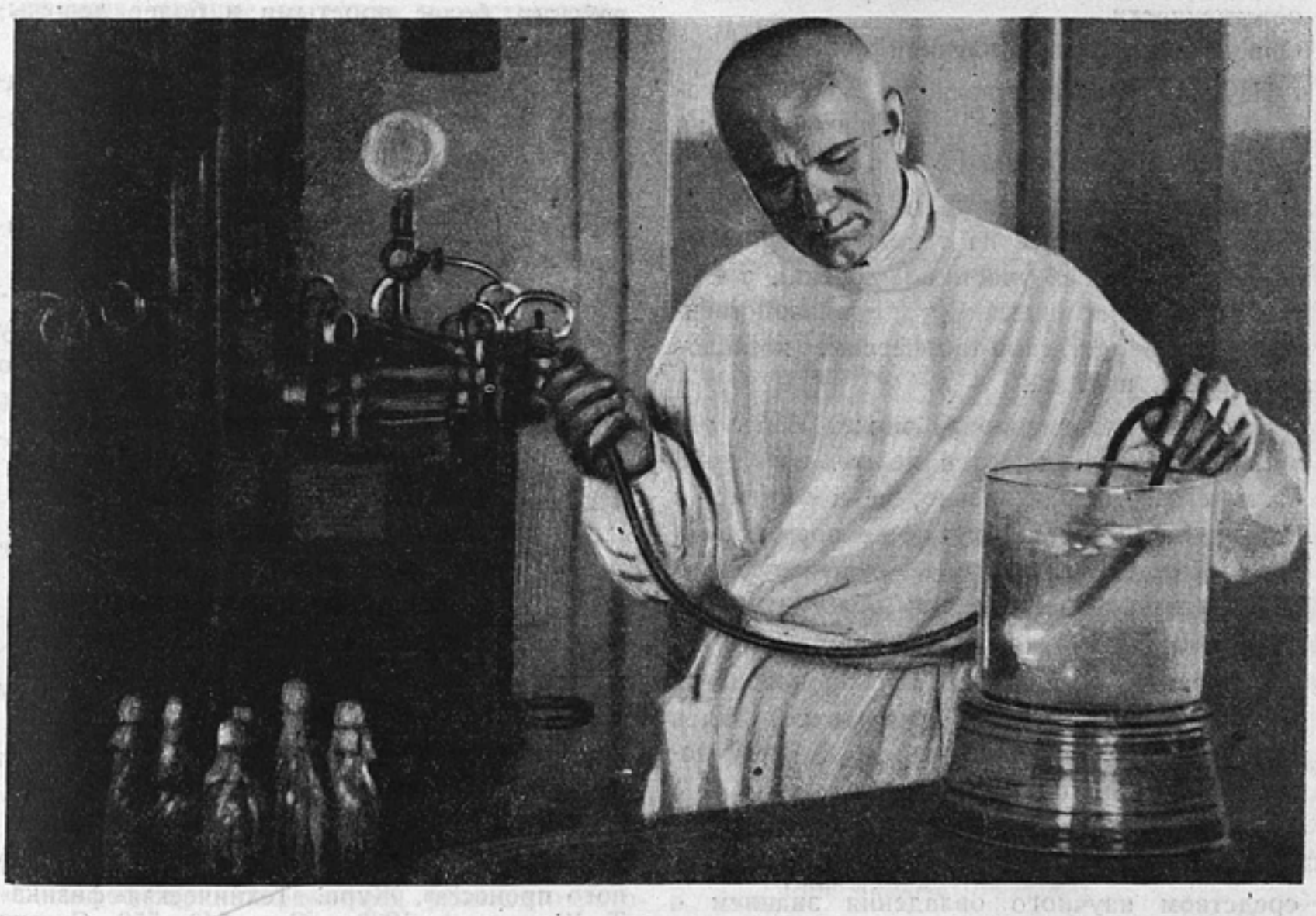
Пользуясь этой техникой, современная буржуазия может эмоционально воздействовать на неизмеримо большее количество людей, чем это могли делать господствующие классы античной Греции. Пользуясь этой техникой, буржуазия может вызывать большей силы и большего разнообразия ощущений у современного человека.

Но классово ограниченное в познавательном отношении и чувственно разорванное сознание этой буржуазии, отражающее в себе анархию загнивающего социального строя, не в состоянии упорядочить этих эмоций и ощущений, наполнить их великими, правильно отражающими ведущие тенденции развития мира идеями, придать им стройные, гармоничные формы, как это делает, хотя и на более узком техническом базисе, но гораздо более органическое греческое искусство.

Таким образом краткое ознакомление с наиболее общими закономерностями развития идеологического производства позволяет нам установить два важных положения, необходимых в дальнейшем при переходе к кино, а именно:

1) идеологическое производство обладает своей, особой специфической техникой, которая, развиваясь под влиянием потребностей развивающейся идеологии, с одной стороны, и успехов техники материального производства — с другой, обогащает исследовательские и выразительные возможности общественного сознания и

2) в эпоху капитализма и особенно в его империалистической стадии эта техника идеологического производства переживает бурное развитие, которое, однако, совершалось в условиях загнивания класса, владеющего ею, приводит к возникновению острого противоречия между потенциальными возможностями этой техники и формами фактического использования ее.



Кадр из фильмы „С.-х. микробиология". Режиссер Е. Печорин. Оператор Е. Езерский (к статье на стр. 74)

А. Скородумов

научная фильма

(этюд)

введение

Несколько слов об адресате настоящей статьи. Она для тех, кто собирается делать научные фильмы, кто будет их делать в ближайшем времени.

Значит, для консультантов, сценаристов, режиссеров и операторов?

Да... приблизительно...

Я говорю «приблизительно», так как ни один из этих функционеров (названия которых механически взяты из производства художественных фильм), ни один из них не может быть перенесен в неизменном виде в производстзо фильм научных.

Здесь, как увидим ниже, нужны будут большие перегруппировки установок и распределения ответственности и зон компетенции всех этих работников.

Вероятнее всего эти перераспределения будут так велики, что очень скоро придется подумать и об изменении самих названий этих функционеров.

Во всяком случае уже сейчас они себя не оправдывают и ведут к путанице и безответственности.

Определение типики научной фильмы

Научной фильмой является такая, в которой экранизировано развитие или течение какого-либо процесса.

Этот процесс может быть как естественным (то есть одним из тех, что свершаются в природе без участия человека), так и социально-экономическим, производственным, производственно-творческим, исследовательским и т. д...

Наконец, экранизирован может быть разумеется и не процесс в целом, но лишь часть его... Дело, конечно, не в объеме, а в том, чтобы в данном случае посредством кино обнаружить, выявить существующую «диалектику вещей» и тем облегчить возникновение «соответствующих им идей».

Сообразно основной цели производства каждой такой фильмы она может быть 1) научно-исследовательской и 2) научно-демонстрационной.

Остановимся немного на каждой из них. Фильма научно-исследовательская является средством научного овладения знанием о наличии и последовательности таких элементов того или иного процесса, которые не могут быть зафиксированы и проработаны другими методами.

Таковы, например, экранизация процессов слишком быстрых или, наоборот, слишком медленных для нашего восприятия...

Полет пули и механика деформаций, производимых ею и несущимся с нею вихрем воздуха, развитие колонии микроорганизмов, рост растений или зародышей животных и т. д. и т. д.

За последнее время ученые СССР уже довольно часто стали пользоваться киносъемкой как одним из исследовательских методов.

Как на пример я укажу на кинематографические съемки процесса разрыва пузырьков пены при процессе флотации в работе Д. Л. Талмуд[1].

Что касается фильмы научно-демонстрационной — она является средством сообщать те знания о процессах, которыми наука уже обладает и которые—а это и здесь особенно нужно подчеркнуть — другими, более простыми и более дешевыми методами преподаны быть не могут.

Как видим, между обеими этими подгруппами научной фильмы не имеется какого-нибудь большого принципиального различия.

Граница между ними не резкая и главное — не постоянная...

Сегодня научно-исследовательская фильма показывает какому-нибудь конгрессу ученых фазы процесса, развитие которого до сих пор еще не было изучено, а быть может, даже и не было известно как объект.

И вот этот новый факт принят наукой...

Но с завтрашнего дня эта же фильма становится уже научно-демонстрационной.

Кто будет ее адресатом?

И вузовец, и аспирант, и научный работник, и... мировой ученый, который не видел ее на конгрессе.

Наконец, адресатом такой фильмы может стать культурный человек любой специаль-

---

[1] См. Талмуд Д. Л. «Механика флотационного процесса». Журн. «Техническая физика»-Т. III, вып. 4. 1933 г. Стр. 540—550. Снимки производил Д. Л. Талмуд совместно с инж. А. Д. Столяровым.

ности, лишь бы он был достаточно подготовлен к восприятию данного процесса.

Итак, известная степень подготовленности к восприятию данного процесса и заинтересованность в нем определяют потенциального адресата научно-демонстрационной фильмы.

Наличие такого потенциального адресата между прочим весьма важно с точки зрения экономики кинопроизводства.

Я говорю о тех случаях, когда кинопроизводству придется приходить на помощь различным институтам и налаживать там киноустановки по той или иной конкретной исследовательской работе.

Его хлопоты и затраты всегда окупятся, ибо при этом всегда будет пополняться реквизит научно-демонстрационных фильм-фрагментов.

Только-что описанный путь возникновения научно-демонстрационных фильм разумеется никак не исчерпывает других моментов, которые должны активизировать самостоятельное производство таких фильм.

Такими моментами являются спрос и программы, идущие от вузов и институтов.

Но только, конечно, не экранизация программ!

Только, конечно, не те, например, сорок фрагментов-частей «Курса общей микробиологии», на которые размахнулся «Украинфильм». (На этом опыте как на своеобразном кинематографическом «Дюринге» нам еще придется остановиться в настоящем очерке.) Для того чтобы получилась научная фильма, нужно экранизировать только те процессы, которые невозможно, трудно или дорого фиксировать и излагать другими методами.

Отдельная научная фильма — это конкретный экранизированный процесс.

Жесткое соблюдение такой «двухвостки» обеспечит и экономическую и научную рентабельность научно-демонстрационных фильм.

Фильма, фрагментированная с ориентировкой на отдельный процесс, всегда останется ценной единицей реквизита пособий для научного преподавания, как бы ни изменились системы и программы обучения.

Раскрытые научные процессы рано или поздно осваиваются для практических производственных целей.

Они (с развитием производства, из них вытекающего) так глубоко заходят в жизнь, что рано или поздно такой освоенный процесс попадает уже и в программу какого-либо школьного «предмета».

В конце концов всякая научно-демонстрационная фильма когда-нибудь может стать даже и школьной.

И если сегодняшняя научно-исследовательская фильма завтра станет научно-демонстрационной, а послезавтра пойдет в семилетку, то это будет означать лишь, что развилась производственная жизнь и выросла семилетка...

И что фильма действительно научна...

Как на пример такого рода переключений укажу хотя бы на цитированную выше фильму, где засняты пузырьки пены. По происхождению и цели это была «на все сто процентов» научно-исследовательская съемка, и результаты ее как материал вошли в соответствующую научно-исследовательскую работу.

Но в ней, в этой фильме, экранизован физический процесс. И поэтому, даже не видя ее кадров, ее пожелает использовать каждый преподаватель физики, физической или коллоидной химии.

Ведь кадры и кадрики эти несомненно окажутся полезными каждый раз, как— в каких бы это ни было школах или вузах— будут прорабатываться вопросы поверхностного натяжения и пенообразования.

Из этой ситуации между прочим вытекает необходимость точного учета и каталогизации того ценного фильмового реквизита, который разбросан по разным научно-исследовательским институтам в качестве использованных уже порой научно-исследовательских материалов.

В капиталистической стране это было бы невозможно.

Но ГУКФ — хозяин пленки и хозяин кинематографии.

Отпуская пленку для научно-исследовательской работы, он также дол-

жен обусловить получение экземпляров для научной фильмотеки, которую разумеется нужно организовать.

Учитывая способность научной фильмы к переключению, учитывая эту ее «лабильность» по отношению к составу аудитории, можно вывести еще следующее положение.

В научных фильмах не должно быть места для подгонки фактов к уровню адресата.

Адресат научной фильмы — это тот, кто достаточно подготовлен, чтобы понять экранизируемый ею процесс.

Это уже дело преподавателя подготовить своих учеников к восприятию раскрытого на экране процесса и, если окажется нужным, соответственно поднять их уровень.

Научно-инструктивная фильма

Это фильма, демонстрирующая образцовые процессы технических приемов научного работника во время работы в той или иной отрасли знания.

На этой фильме экранизируются те навыки, которыми должен овладеть научный работник, чтобы быть в состоянии изучать ту или иную область.

Здесь адресатом является тот, кого школа, руководители или стаж работы выдвинули к выполнению того или иного процесса, связанного с применением того или иного орудия или прибора.

Во всякой такой фильме объектом экранизации является рационализированный биомеханический процесс образцово работающего специалиста.

Всякая такая фильма есть рациональный показ целесообразных приемов обращения с приборами и орудиями исследования и с объектами его.

Само собой разумеется, что такая фильма может быть и совершенно самостоятельной, но может и входить как часть в научно-исследовательскую.

Последнее только в том случае, когда показ приемов необходим для тех, кто захотел бы повторить наблюдения исследователя.

Адресатом научно-инструктивной фильмы является, повторяю, всякий, кто допущен практически к работе, приемы и операции которой экранизированы фильмой.

Никакого приноровления к какому бы то ни было «специфическому» адресату не нужно.

Если я допустил, например, ученика семилетки к пересеву культуры из одной пробирки в другую, то ведь техника соблюдения правил стерильности, чистоты культуры, техника обращения с ватными пробками — все это остается одним и тем же как для данного адресата, так и для цели всякой фильмы с направленностью на научность или на научную инструктивность.

Опыт конкретного анализа некоторых фильм, приближающихся к типу научных

Итак, основные принципы методики построения научной фильмы уже намечены.

Существуют ли среди образцов нашей кинопродукции такие фильмы, построение которых отвечало бы этим принципам?

В качестве положительных примеров таких приближений я укажу на две фильмы.

Одна из них — «Изолированное сердце». (Выпущена Институтом физиологии при I ММИ под руководством проф. В. Н. Лебедева в 1931 г.).

Другая — «Культура тканей». (Произв. Техфильм, 1933 г. Сделана в Институте морфологии при I ММИ. Сценарий проф. Б. И. Лаврентьева и А. Н. Зорина. Руководитель при съемках проф. В. Н. Лебедев. Оператор Б. Г. Долин.)

Все впечатления от этих фильм в целом с очевидностью говорят за то, что эти картины сделаны: 1) именно научными работниками и 2) именно работниками данной экранизируемой области знания.

Обе фильмы следует признать положительными и можно отнести к научно-демонстрационным.

В одной — даются процессы приготовления препаратов разных изолированных сердец (лягушки, черепахи, теплокровного) с несколькими примерами практической работы с этими препаратами.

В другой — демонстрируется процесс получения препарата культур тканей.

То, что в обеих фильмах вне процессов, сверх процессов, то, что вставлено в процессы,— все это недостатки. И на них я тоже, конечно, остановлюсь, но ниже.

Если бы эти фильмы вышли в момент, когда в науку только вводились методы изолированного сердца и культуры тканей, обе они были бы доступны сравнительно только узким аудиториям и требовали бы очень больших пояснений.

Сейчас и та и другая фильма могут хорошо восприниматься без всяких над-

писей научным работником с биологическим образованием, никогда не видавшим до этого данных групп опытов и лишь читавшим о них.

Если такой работник обладает опытом работы в стерильных условиях (микробиолог, хирург и т. д.), то он после просмотра этой картины сможет без всякого практического руководства поставить эти опыты сам. Что касается научных работников небиологов, некоторые из них уже находят, что «надписей маловато».

Обе фильмы будут вполне одинаково понятны и в трудовой школе. Но их тогда уже разумеется придется показывать по частям и с большим количеством надписей и после предварительных лекций и разъяснений. Может быть, с последующей проработкой.

Итак, в сопровождении соответствующей методразработки, с надписями эти две фильмы могут стать учебно-школьными.

В чем причина такой универсальной гибкости этих фильм?

Да только в том, что они действительно научны, что в принципе каждая из них экранизирует из соответствующего процесса все нужное и ничего лишнего.

Я сказал в «принципе» потому, что фактически в обеих фильмах в числе их недостатков находится и лишнее и наносное — то, что попало сюда от старых культурфильм и агитфильм плохого тона.

«Таким образом не душа и не бог обусловливают собой жизнь...»[1] — Приблизительно в этом стиле, на протяжении двух длинных титров резонерствуют авторы «Культуры тканей»...

Вероятно, они думают, что это антирелигиозная пропаганда...

Пусть даже было бы так (оставив в стороне «нетонкость ее» мягко выражаясь). Каким огромным методическим промахом является подобная вставка, вставка, которая по существу делает всю фильму в таком случае иллюстрацией к одному агитбезбожническому тезису (кстати и подается-то он в самом почти начале картины).

Но ведь иллюстрация тогда только является иллюстрацией, когда она кратка и

[1] Я не имел возможности просмотреть эти фильмы на моталке и пишу по памяти то, что удалось заметить из данных заглавного титра в условиях просмотра. Не могу не высказать по этому поводу пожелания об организации при наших киноинститутах возможности научно-аналитического просмотра научных фильм.

Кадр из фильмы «С.-х. микробиология». Режиссер Е. Печорин. Оператор Е. Езерский

выбрана из вполне освоенного аудиторией материала.

Разумеется, для зрителя-адресата «Культуры тканей», то есть для человека, интересующегося этим именно вопросом, только-что описанный недостаток почти незаметен.

Этот пример имеет принципиальное значение для трактовки определения специфики научной фильмы.

Как видим, «универсальность» такой фильмы все же не безгранична...

Научно-исследовательская фильма действительно быстро становится научно-демонстрационной, она может стать учебно-школьной, наконец, она может начать итти иногда как инструктивная (когда процесс, экранизированный в ней, будет уже освоен школой, когда будущий школьник СССР будет разводить сам «культуру тканей» так же, как он сейчас выводит цыплят в самодельных инкубаторах)...

Но она, например, совершенно не может стать агитационной.

В одинаковой степени губят фильму нередко и попытки ненужной популяризации, особенно ложно понимаемой, как мы имеем это в обоих случаях разбираемых здесь фильм. В фильме «Изолированное сердце» таким вводным эпизодом является показ опыта с изолированной кишкой.

В более выдержанной фильме—«Культура тканей» таких отступлений от плана, таких вставных номеров еще больше, откуда возникает опасение, что автор как будто смотрит на них скорее как на положительный прием.

■

Только-что разобранные две фильмы таким образом являются (несмотря на некото-

рые некрупные и поправимые недостатки) образчиками экранизированной процессуальности, образчиками, но... еще не «образцовыми».

Отрицательного характера иллюстрациями к моим тезисам о научных фильмах могут служить: 1) фильмотека «Общий курс микробиологии» (для сельскохозяйственных вузов) и 2) «Главы хирургии» (адресат не указан).

Обе фильмы производства «Украинфильм». У обеих есть научные руководители, у обеих есть режиссеры, в одной из них консультант академик и... на обеих стандарты трафаретного кинематографизма.

Обе фильмы представляют собой явную экранизацию учебников «общих курсов». Так, проспект задуманных 40 (!) фрагментов «Общей микробиологии» процентов на восемьдесят совпадает даже с общей структурой «Общего курса микробиологии» покойного проф. Омелянского [1].

Сильно отдает каким-то учебником и построение «Глав хирургии», как видим, даже самое название вгоняет фильму в прокрустово ложе стандартного печатного руководства. Ни консультант, ни научное руководство, ни участие бригады научных работников не вели за собой режиссера. Не был выделен ни один процесс. Режиссерам давался только несвязанный материал.

В таких условиях режиссера разумеется нельзя винить в том, что он, не будучи специалистом в экранизируемой области, пускается во «все тяжкие» злейшего «кинематографизма».

Он — бывший режиссер художественных картин, понятно, ориентируется по старым своим навыкам на пресловутого «зрителя». Этот мало кому ведомый «зритель», как говорят, любит эффектность, красивость, он потомок посетителей паноптикумов, он среднее между мальчишкой, глазеющим в окна лаборатории, и самоучкой старого времени, занимающимся по знаменитым «программам чтения для самообразования» профессора Кареева. Его, этого зрителя, нужно удивлять и поражать...

Вот предпосылки того, что я зову «кинематографизмом».

Вот знамя, под которым режиссеры фильм вели научных работников и профессуру.

И вот что тогда получается. Тогда экранизируется, например, факт, что в капле воды из водоема находится огромное количество микроскопических существ. Какому пионеру это неизвестно? Но это заснято... как «введение» к курсу «для вузовца».

Для «подготовки» к демонстрации этого факта — подчеркиваю: именно факта, а не процесса — авторы дают огромное количество вводных и совершенно ненужных кадров.

Я перечислю их (как ни стараюсь «сберечь бумагу») в этой статье.

Я сделаю это — в надежде помочь зато следующим авторам сэкономить не менее драгоценную пленку.

Итак, волнующиеся «под Довженко» поля, перелески, речки, болотца... Юноша туристского вида довольно неумело набирает пипеткой воду из пруда в пробирку (пипетка и пробирка, судя по обращению с ними, не стерильны — тогда зачем эта сложность? Тогда почему не зачерпнуть воду из лужицы просто?). Далее лаборатория: научный сотрудник крупным планом... Достает из какой-то жидкости предметное стекло... Теперь — титр: «На стекло для масштаба кладется волос»... (Зритель этого волоса, правда не видит, но пусть его поверит «кладущему» движению...) Следующий кадр: на покровное стекло наносится капля жидкости из пробирки (а что это та самая пробирка с водой из болотца — это зритель должен догадаться сам). Стеклышко с каплей опрокидывается и помещается над углублением предметного стекла, обведенным вателином. (И это все мелким планом.)

Теперь крупным планом схема-разрез только-что полученного препарата «висячей капли». Схема эта «мультипликат»; по ней движутся стрелки, указывающие: «предметное стекло», «покровное стеклышко», «вателин» и т. д.

Зрителя снова возвращают к готовому препарату. На последний наносится капля кедрового масла. Препарат помещается на столик микроскопа. Длительная возня с наводкой и установкой микроскопа. (Тут и крупный план «личности» научного работника, тут и крупный план револьверной ча-

---

[1] Относительно фильмы микробиологической, пожалуй можно даже указать, какой учебник ее вдохновляет. Это «Общий курс микробиологии» проф. Омелянского — учебник почтенный, но во многом устаревший.

сти микроскопа.) И только теперь (наконец-то!) — поле зрения с движущимися в нем разными микроорганизмами. Обещанного масштаба так и нет (правда, черной тенью, в углу препарата, проходила какая-то часть увеличенного поперечника волоса)...

Потом идет экранизированный портрет естествоиспытателя XVII века Левенгука (из учебника проф. Омелянского)... Вот он, этот портрет, оживает... Вот артист, загримированный «под Левенгука», перед зеркалом... Он, видимо, сдирает перышком налет со своих зубов... он размешивает его с водой... он берет каплю этой жидкости на линзу своего «микроскопа» — и снова на экране поле зрения, кишащее живыми существами.

Как видим, здесь и полная мобилизация всех ресурсов «занимательности» и «игровизма»... Здесь же и огромные затраты в смысле метража — и все это для экранизации общеизвестного факта (что налет с зубов содержит микроорганизмы).

У невидавших картину может, конечно, явиться сомнение.

Быть может, это лишь предлог для показа приготовления препарата или для инструктирования, как устанавливать препарат в микроскопе?

Увы, нет...

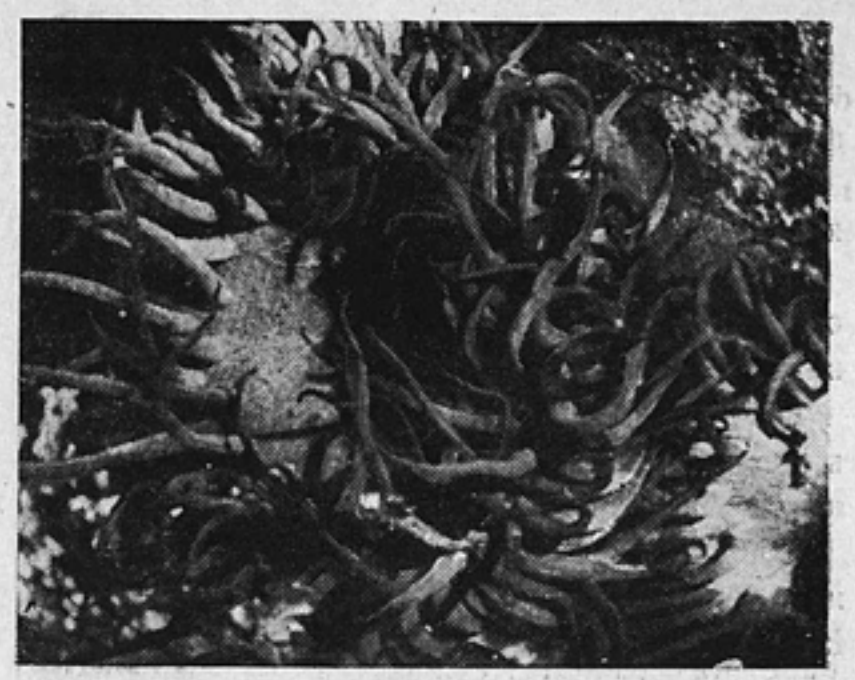
Хотя... две группы этих подготовительных вводных кадров и могли бы быть полезны для вузовцев, но для этого материал нужно было бы развить и экранизировать уже как процессы.

Я говорю о моментах изготовления препарата «висячей капли» и об установке микроскопа и препарата под микроскопом.

Разумеется здесь, в этих двух пунктах, могли бы получиться две прекрасные и весьма и весьма нужные научно-инструктивные фильмы. Но тогда, конечно, снимать здесь пришлось бы совершенно по-другому. И произвести такую съемку можно было бы лишь при непосредственном руководстве научного работника, рационально и четко (биомеханически) выполняющего эти процессы и умеющего показать, как он это делает.

А то, что дано о «висячей капле» в критикуемой фильме, имеется ведь в каждом учебнике!

Но ни в каком учебнике не дана и не может быть дана та чрезвычайно трудная и часто весьма ответственная работа, которую



Актиния. Кадр из фильмы „Паразитология". Режиссер А. Уманский

приходится проделать, чтобы навести на фокус край «висячей капли».

Фильма могла бы экранизировать прием рационального накладывания покровного стеклышка на вателиновое кольцо, показать, как при неблагоприятной температуре лаборатории неосторожное дыхание работника вызывает конденсацию водяных паров на поверхности пространства, где находится «висячая капля», как этот конденсационный выпот выглядит под микроскопом.

Это сослужило бы некоторую службу молодым работникам, когда они попадут в походную экспедиционную обстановку. Но все это разумеется темы для отдельных научно-инструктивных фильм.

Здесь собственно начинается другая тема. Это вопрос о том, какие именно процессы возможно и нужно сейчас экранизировать.

Но это уже тема для отдельной разработки.

Я остановился на этих примерах лишь для того, чтобы иллюстрировать, что если фильма отягчена вводными фактами, то это еще не значит, что сами по себе эти факты порочны.

Нет, каждый из них может быть разложен и представлен в виде процесса, то есть, другими словами, может быть разработан в виде отдельной научной фильмы.

Порочным же является усложнение и утяжеление основной экранизуемой научной (и следовательно процессуальной) темы вводными фактами, которые не стоят в непосредственной связи с моментами и фазами ее развития.

Когда этот принцип не понят (или не принят), идет беспорядочная скачка тем и нагромождение вводных моментов.

Но такая же беспорядочность происходит и в другом случае...

Это когда экранизуемый процесс еще не осознан в качестве процесса самими составителями картины.

Когда он представляется ими поэтому в виде обрывков, не связанных один с другим, но разбитых провалами.

Соединением этих обоих недостатков и является вредная «популярщина». Корень такой популярщины лежит в крайне схематичном суженном представлении о конкретном адресате.

Режиссер или группа составителей воображают перед собой выдуманного ими самими зрителя и думают за него.

«Вот этого он не поймет...»

И они выкидывают из процесса ряд его фаз и элементов.

«Вот этого он тоже еще не поймет...»

И начинают вводить факты-примеры.

Весьма вероятно, что такой адресат, которого составители картины себе представляют, что он-то будет даже доволен.

Но ведь кроме такой случайно выхваченной небольшой группы воспринимателей огромная их масса останется неудовлетворенной, многим эти разъяснения и вставки будут ненужны по своей примитивности...

Например, тем, кто по своему развитию и образованию уже переросли эти указания...

Зато многим эти сравнения и вставки будут непонятны.

И в том и в другом случае восприятие самого основного процесса, экранизируемого фильмой, значительно затрудняется.

(Окончание следует)

Продолжается прием подписки

на ежемесячный иллюстрированный журнал

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии

Ответств. редактор
В. А. СУТЫРИН.

СОВЕТСКОЕ КИНО

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 6 мес. — 12 р.
3 мес. — 6 руб. Цена отдельного номера—2 р.
Подписка принимается почтой.

Журнально-газетное объединение

Ответств. редактор В. Сутырин — Зав. редакцией Г. Виноградов

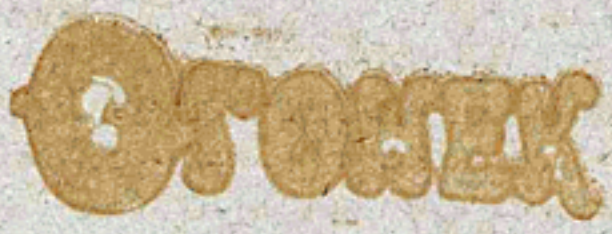
Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—64 423 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Бб—176×250 мм. Тираж 3 100. Поступ. в производство 17/VIII—33 г. Подписан к печати 3/IX—33 г. З. Т. 955. Техред **Т. Андреева.** Зак. издат. 289

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., 11.

Телефон редакции 1-35-28

ПРОДОЛЖАЕТСЯ
ПРИЕМ ПОДПИСКИ
на журнал



В последних номерах „Огонька" напечатаны рассказы, стихи и очерки Ф. Панферова, А. Веселого, К. Федина, А. Малышкина, А. Караваевой, Бор. Левина, И. Сельвинского, С. Кирсанова, Н. Асеева, В. Каменского и др. Печатались стихи членов актива „Огонька" — Яр. Смелякова, Ник. Васильева, И. Скороходова, Ф. Морозова, А. Филипчука, С. Михалкова, Е. Цигальницкого и др.

Печатались очерки и фельетоны на актуальнейшие темы строительства и общественной жизни СССР.

В каждом номере печатаются статьи и обзоры по вопросам международной политики.

Номера журнала обильно иллюстрированы.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год—6 руб., 6 мес.—3 руб., 3 мес.—1 руб. 50 коп.
Подписка принимается всеми почтовыми отделениями.
Отдельный номер—25 коп.
Требуйте в киосках.

Журнально-газетное объединение

С ИЮЛЯ ВОССТАНОВЛЕН
ВЫПУСК

БИБЛИОТЕКИ ОГОНЕК

В „Библиотеке Огонек" печатаются лучшие произведения советских и иностранных авторов.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: год—12 р., 6 мес.—6 р. 3 мес.—3 р.
„Библиотека Огонек" выходит 3 раза в месяц по 2 книжки (всего 6 книжек в месяц).

Подписка принимается с сентября всеми почтовыми отделениями.

Книжки за июль и август требуйте в киосках.

Цена книжки—20 коп

Журнально-газетное объединение

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ
ПОДПИСКИ на журнал

ПРОЛЕТАРСКОЕ ФОТО

орган Союзфото

„Пролетарское фото" — политико-творческий и научно-технический журнал советского фоторепортажа, освещающий основные вопросы советской фотографии и фотокоровского движения, обобщающий опыт и практику фоторабот, ориентирующийся не только на квалифицированных мастеров фоторепортажа, но и на актив фотокоров и фотолюбителей.

Подписная цена:
12 мес.—12 руб.,
6 мес.— 6 руб.
Отдельн. номер — 2 руб.

Подписка принимается почтой. В розницу требуйте в киосках.

Журнально-газетное объединение

ГАЗЕТА

КИНО

орган Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР и ЦК Рабис

Выходит каждые 6 дней

Газета „Кино" борется за высококачественную советскую фильму. Газета „Кино" ставит и обсуждает на своих страницах творческие вопросы советской кинематографии и кинодраматургии, творческие методы в режиссерской, операторской, актерской работе, работе кинохудожника, мультипликатора и других категорий киноработников — систематически освещаются в газете.

Газета „Кино" освещает вопросы кинопроизводства и обсуждает все выходящие фильмы.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
12 мес.—12 руб., 6 мес.—6 руб., 3 мес.—3 руб.
Отдельный номер 20 коп.

Подписку сдавайте на почту. В розницу требуйте в киосках.

Журнально-газетное объединение

2 руб.

42
15/IX

32021

АРХИВ
19 СЕН 1933
ЦК К.П.